

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGIA**  
**Departamento de Filología Inglesa II**



**LAS PALABRAS TAMBIÉN SON PIEDRAS: EL  
TEATRO DE ATHOL FUGARD FRENTE AL  
RÉGIMEN DEL APARTHEID**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

**José Celestino Nóbrega Correia**

Bajo la dirección del doctor

Luis Javier Martínez Victorio

**Madrid, 2009**

- **ISBN: 978-84-692-8425-4**

**LAS PALABRAS TAMBIÉN SON PIEDRAS: EL  
TEATRO DE ATHOL FUGARD FRENTE AL  
RÉGIMEN DEL APARTHEID**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA  
POR

JOSÉ CELESTINO NÓBREGA CORREIA

BAJO LA DIRECCIÓN DEL DOCTOR

LUIS JAVIER MARTÍNEZ VICTORIO

MADRID, 2008

## AGRADECIMIENTOS

Para llevar a buen puerto la ardua tarea de una tesis he podido contar con la ayuda y apoyo de muchas personas a quienes me gustaría dedicar unas palabras de gratitud.

En primer lugar, mi más profundo agradecimiento a mi director de tesis, Dr. Luís Martínez Victorio, por su infalible disponibilidad, así como la agudeza de sus comentarios, sus consejos oportunos, sus palabras de ánimo en los momentos críticos y la sensación que siempre me transmitió de que merecía la pena seguir adelante con el proyecto.

Le debo unas palabras muy especiales de agradecimiento a mi sobrina Guida. El destino no quiso que viviera para ver terminada esta tesis. Gracias por facilitarme el contacto personal con Athol Fugard y de esa manera convertir lo que al principio era sólo el nombre de un dramaturgo en algo más tangible: una persona de carne y hueso.

Quisiera expresar mi agradecimiento a todo el equipo del National English Literary Museum (NELM) de Grahamstown, Sudáfrica, empezando por su director, Malcolm Hacksley, por el amable recibimiento que me brindaron cuando allí estuve recabando material durante el verano de 2005. Agradezco asimismo a Cecilia Blight y Thomas Jeffery por la gentileza de seguir aportando material cuando posteriormente lo fui necesitando y de poner a mi disposición cualquier publicación reciente que estimaban pertinente a mi labor. Entre las personas en Sudáfrica con quien estoy en deuda, me gustaría incluir a Dr. Kevin Goddard, entonces Jefe del Departamento de Inglés de la Nelson Mandela Metropolitan University de Port Elizabeth, quien se encargó de que mi paso por esa institución fuera de lo más provechosa posible, y quien se aseguró de que, antes de abandonar el país, acudiera a una inolvidable entrevista-charla con Winston Ntshona. Aprovecho para agradecer a Sheila Meiring, esposa de Athol Fugard, por ponerme en contacto con sus amigos personales en Port Elizabeth, quienes a su vez no vacilaron en repasar viejos tiempos y narrar anécdotas de una época vivida al lado del dramaturgo. Entre esos amigos me gustaría destacar al poeta, dramaturgo y profesor de muchos, Don MacLennan y su esposa, Shirley, Ann Gilchrist y Joan Dollery. Gracias al periodista Ivor Markman por enseñarme las distintas residencias por las que pasó el dramaturgo en la ciudad de Port Elizabeth durante distintas etapas de su vida, y por llevarme a las barriadas entorno a la ciudad que son mencionadas en *Boesman and Lena*.

Inolvidable será el apoyo de todos mis amigos en Madrid, especialmente Ruth y Peter Shreve, Humberto Alonso, Enrique y Victoria, Antonio José Gómez, Elke Stolzenberg, Antonio Ceballos, Josefina Barrios y Juan Soto, y en los Estados Unidos, Susana di Palma y Frances y Len Weisberg. Sus palabras de aliento fueron mi sostén en momentos difíciles.

Finalmente unas palabras de agradecimiento para mi familia. A pesar de la distancia que nos separa, la sentí siempre cerca.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	2
Textos y objetivos	7
Metodología	10
Los textos secundarios	12
Un apunte sobre la terminología	13
<b>Sudáfrica: complejidad y falso maniqueísmo</b>	15
La complejidad histórica	15
La complejidad de sus literaturas	21
El falso maniqueísmo	29
<b>Las décadas del apartheid</b>	34
1: Desde las postrimerías de la guerra anglo-boer hasta 1948	34
2: La primera fase: 1948 – 1960	46
Resistencia	52
3: La segunda fase: la década de los sesenta	58
Resistencia	62
La presión internacional	64
4: La tercera fase: 1970 – las revueltas de Soweto	65
5: La lucha final y la llegada de la democracia	71
<b>El teatro en Sudáfrica</b>	81
Los comienzos	81
El teatro sudafricano en inglés	82
El renacimiento del teatro en Sudáfrica	85
El boicot de los dramaturgos internacionales	90

El teatro negro	92
Los setenta y el teatro de la concienciación	98
La década de los ochenta	103
El teatro después de 1990	105
Conclusión	107
<b>Athol Fugard: los comienzos</b>	110
<b>The Township Plays: Fugard en Sophiatown</b>	113
<i>No-Good Friday</i>	119
<i>Nongogo</i>	131
<b><i>The Blood Knot</i>: jugando con la blancura</b>	143
Europa y los orígenes de <i>The Blood Knot</i>	145
Sobre el texto	150
Los múltiples temas de <i>The Blood Knot</i> e influencias	152
El roce fraternal	156
Aspectos políticos y transgresores	161
1: Sueños de imposible realización	161
2: Primitivismo versus refinamiento	163
3: Hacia lo blanco	166
4: Jugar con la blancura	169
5: El apartheid mezquino versus el gran apartheid	173
El metateatro en <i>The Blood Knot</i>	177
Conclusión	178
<b><i>Boesman and Lena</i>: la basura del blanco</b>	182
Los aspectos políticos de <i>Boesman and Lena</i>	188
De lo local a lo universal	196

<b>Serpent Players I y <i>The Coat</i></b>	204
<i>The Coat</i>	208
<b>Serpent Players II. Taller y colaboración a tres bandas</b>	213
<i>Sizwe Bansi is Dead</i>	217
<i>The Island</i>	230
Enterrados en vida	235
Influencias	239
Las dos Antígonas	241
Desafío, castigo y heroísmo trágico	247
<b><i>Statements after an Arrest under the Immorality Act: la política del sexo</i></b>	252
Víctimas de la Ley de Inmoralidad	256
La Ley de Áreas	260
Reflexiones sobre la evolución	262
Separados	264
<b>La escuela como metáfora de Sudáfrica</b>	271
<b><i>I. A Lesson from Aloes</i></b>	272
La importancia de un nombre	276
El afrikáner liberal	281
Tensiones	286
Víctimas del sistema	290
Símbolo transparente y la repetición de lo obvio	293
Activismo político	296

<b>II. “MASTER HAROLD”... and the boys: padre e hijo, amo-niño y criados adultos</b>	300
El racismo precoz	308
Lecciones	311
Dos metáforas: la cometa y la pista de baile	316
El racismo a flor de piel	322
Un final ambiguo	325
<b>III. El libro y la piedra: La difícil elección de <i>My Children!</i></b>	
<b><i>My Africa!</i></b>	331
Asomarse al mundo del otro	335
Dos conflictos	342
Las lecciones deseadas	347
La palabra o la piedra	354
La elección	359
Voces concordantes, voces disonantes	365
<b>Recepción y crítica</b>	378
Lewis Nkosi	381
<i>No-Good Friday</i>	382
<i>Nongogo</i>	385
<i>The Blood Knot</i>	387
Robert “Mshengu” Kavanagh	390
Dennis Walder	413
El liberalismo revaluado	421

<b>Influencias y aportaciones</b>	424
El peso de Grotowsky y Beckett	429
Bertolt Brecht	435
<b>A modo de conclusión</b>	444
<b>Obras citadas</b>	449
<b>Otras fuentes consultadas</b>	461



PARA MEUS IRMÃOS E IRMÃES

**LAS PALABRAS TAMBIÉN SON PIEDRAS:  
EL TEATRO DE ATHOL FUGARD FRENTE  
AL RÉGIMEN DEL APARTHEID**

**JOSÉ CELESTINO NÓBREGA CORREIA**

## INTRODUCCIÓN

*But words, too, are stones.*

Nadine Gordimer

*My Son's Story*

(1990: 32)

Esta frase extraída de una novela de Nadine Gordimer está repleta de sugerencias que cobran un mayor significado dentro del contexto de la Sudáfrica apartheidista. La idea de las piedras como arma arrojada contra un enemigo físicamente aventajado por ser de mayor tamaño o más corpulento tiene su más famoso precedente en las figuras de David y Goliat del Antiguo Testamento. No tiene parangón como metáfora del pequeño que vence al grande, del débil que supera al fuerte, del oprimido al opresor, de la victoria de lo rudo sobre lo sofisticado; David reta a Goliat con algo tan enclenque y primitivo como una honda y, en el Medio Oriente, palestinos remedan este proceder enfrentándose a la maquinaria de guerra sofisticada del ejército israelí con piedras. La historia, remitámonos a la del mundo antiguo o a la del moderno, ofrece ejemplos que han servido para mantener en pie la validez de su mensaje: grandes escollos pueden ser salvados, enormes injusticias pueden ser remediadas, grandes victorias pueden ser cosechadas en los ámbitos de la libertad personal, de la política, de las diferencias raciales y de los derechos humanos; se puede hacer frente a tamaño desequilibrio entre dos fuerzas contrapuestas y dispares con medios y recursos aparentemente inútiles o insignificantes. Irónicamente, la historia moderna del medio oriente, tierra que nos deparó la historia de David y Goliat, nos sirve en la actualidad y en bandeja, un ejemplo ilustrativo de fuerzas desequilibradas: niños y adolescentes haciendo las veces de

guerreros, portadores de piedras que se enfrentan a los tanques del ejército israelí. Son niños y piedras contra un artefacto ingeniado para la destrucción.

En otra parte del globo, en un contexto desligado de la crisis de Medio Oriente, las piedras también habían sido el recurso pobre de quienes no disponían de algo más eficaz frente a los carros blindados de las fuerzas represoras del régimen. El escenario de esta desigual batalla fueron las barriadas en torno a las grandes ciudades sudafricanas. Como arma, las piedras son un regalo de la misma tierra que comparten los contrincantes. No necesitan ser fabricadas en modernísimas fábricas armamentísticas para ser luego vendidas abierta o clandestinamente. No hacen falta campos de entrenamiento donde aprender su manejo. El oprimido parece nacer con un conocimiento congénito de cómo usarlas. Sólo hay que doblarse, cogerlas del suelo y lanzarlas con toda la fuerza de la que uno disponga. Lo pueden hacer los ancianos, los hombres, las mujeres, los adolescentes y los niños. La alusión metafórica de Nadine Gordimer hace constar que la piedra ya está establecida y reconocida como objeto a ser empleado defensiva y ofensivamente, pero la palabra *too* que modifica *words* en *words too* nos sugiere un arma añadida, digna de tener en cuenta. Eleva Gordimer la palabra a la categoría de arma al colocarla al lado de la humilde piedra, haciéndola cobrar su merecido reconocimiento, como deseando reivindicar su eficacia insospechada y por lo tanto medio ignorada. Efectivamente, y al margen de las demás y consabidas funciones que posee, las del diálogo y comunicación, puede emplearse como si de una piedra o de un dardo se tratara. Capacitada para obrar el mismo efecto que las piedras y las balas pero de manera incruenta, la palabra no ocasiona daños físicos. Logra presionar a las autoridades, endereza los entuertos, obra cambios político-sociales con la eficacia de la resistencia pasiva de Mahatma Gandhi, ligada a su paso por Sudáfrica. La palabra, sin embargo, resulta menos pasiva de lo que parece. Tiene un radio más amplio que la

piedra. Puede dar la vuelta al mundo y quedar reverberando en el aire como el eco de un rumor o de una idea que no se deja sofocar. Queda permanentemente en acción, disponible a quien abra un libro, escuche un discurso, hojee un periódico, se preste al diálogo o asista a una función de teatro.

Siendo Gordimer escritora, esta fe en la eficacia de la palabra se nos puede antojar una lógica defensa de su profesión, un barrer para dentro, otorgando poderes mágicos, casi milagrosos, a la carrera de su elección, pero una mirada retrospectiva hacia los hechos nos revela, en el caso de Sudáfrica, un papel relevante por parte de la literatura en la difícil tarea de desmontar el régimen apartheidista, lo que justifica la convicción y optimismo de Gordimer de que la literatura sirve para esos menesteres cuando fuere preciso. De no ser así, ¿por qué se vio Gordimer hostigada por la censura sudafricana? La vigilancia y censura a los autores acabaría formando parte de la historia de la literatura sudafricana, quizá precisamente por esta capacidad de la literatura de sobrevolar las fronteras, por su imposibilidad de ser contenida, por poder circular casi invisiblemente y por su contradictorio talento de clamar en voz alta cuando parece estar susurrando.

Mi lectura hace unos años de *My Son's Story*, publicada en 1990, fue posterior a la de *The Blood Knot* de Athol Fugard estrenada en 1961, sin embargo, al instante de leer la citada frase en la novela de Gordimer, me vino de inmediato a la cabeza la obra dramática de Fugard, quien, como literato, comenzó a lanzar las palabras-piedras contra el estado segregacionista allá por la segunda mitad de la década de los cincuenta con una osadía inaudita. Anticipando a tantos, y coetáneo de algunos cuyas protestas asoman tímidamente a sus textos, Fugard se adelanta en ofrecer resistencia, en utilizar el texto como vía de denuncia y testimonio con resultados muy concretos. Al convertir a la población negra o mestiza en los protagonistas de sus obras — al menos todas las que

voy a tratar — coloca las palabras en las bocas de los oprimidos y las palabras-piedras en sus manos. Las piedras lanzadas por los personajes de Fugard vuelan desde un territorio, *los townships*, en primer lugar, marginado, y luego asediado en innumerables ocasiones. Este asedio forma ya parte de la triste historia de una resistencia, en ocasiones pasiva, y en otras no tanto, como demuestran la matanza de Sharpeville y la revuelta de Soweto por citar sólo las dos más relevantes políticamente hablando, y las más cargadas de significado.

Cierto es que el debate sobre el papel de la literatura frente a la política volverá a esgrimirse al igual que se esgrimió durante el boicot cultural al que fue sometido Sudáfrica a partir de finales de los cincuenta, y el boicot de los dramaturgos en cuya polémica se vio envuelto Fugard. ¿Es una válida función de la literatura luchar contra las imposiciones políticas? ¿Debe el autor posicionarse frente a una serie de injusticias? ¿Tiene el teatro una función más allá del mero entretenimiento? ¿Posee el teatro el poder de transformar la sociedad? Incluso el en caso de Fugard, no siempre está tan claro que su intención fuera la de escribir un teatro político a pesar de la convicción de Woodrow (1972: 83) “I am convinced that Fugard’s root motivation is political, that his intention is to create propaganda in favour of the ‘victims of a social order’”. Como cualquier dramaturgo, Fugard tiene como su primordial objetivo narrar una historia. En su caso su función no termina ahí por dos motivos. En primer lugar, su experiencia fuera de Sudáfrica había acentuado su convicción de que lo que ocurría en su país no era ni justo ni humanamente aceptable. En segundo lugar, albergaba el deseo de iniciar un tipo de teatro que no se restringiera a la función mimética de las producciones locales de obras importadas de la metrópoli, sobre todo del mundo angloparlante. El teatro auténticamente sudafricano habría de hablar de lo local que a su vez incluiría inevitablemente la problemática candente que condicionaba la vida de la mayoría de su

población. ¡Cuánta razón contienen las palabras de Russell Vandenbroucke! (1977: 46), al afirmar que “Any description of artistic activity within South Africa must confront the social and political milieu that so pervasively influences life in the Republic”. Fugard hace la deliberada elección de contradecir la amplia sección del electorado blanco cuyo voto había servido para instaurar el apartheid. Su teatro va contra corriente de lo que la coyuntura política le exigía: el apoyo incondicional a esas leyes que Fugard consideraba *contra natura*.

Lo que pretendía Fugard era inaudito, incomprensible para sus compatriotas blancos, y arriesgado desde el punto de vista político. La amenaza que pendía como una espada de Damocles sobre la minoría blanca era la masacre que inevitablemente perpetraría la mayoría africana en cuanto llegaran al poder. A estas alturas, cabe hacer constar lo que apenas puede parecer verosímil: su no militancia en partido alguno. Fugard se consideraba una persona de tendencias liberales que nunca se vio sometido a la presión ideológica de una asociación política. Reconoce que de haber militado en partido alguno, sería ése el Liberal Party que cofundó el escritor Alan Paton, pero que nunca logró un escaño en el parlamento. Su rebeldía, y así prefiero llamarla, sale de sus más profundas convicciones personales. Según Dennis Walder (2003: 1), paralela a la necesidad de narrar una historia, Fugard siente la urgencia de “to bear witness”, y, al hacerlo, hace manifiesto el poder del arte para ponerse a la altura de las circunstancias sociopolíticas que en este caso van ligadas a los problemas raciales de su país. Sin querer entra en juicios morales ni queriendo que se tomen mis observaciones como una crítica personal, resulta inverosímil que algunos de los dramaturgos y novelistas sudafricanos contemporáneos de Fugard fueran capaces de idear obras que no hagan la más mínima alusión al negro, obviando su existencia, cuando con sólo pasear por la calles de Johannesburgo o Ciudad del Cabo veríamos cinco personas de color por cada

blanco. ¡Hasta tal extremo eran capaces algunos blancos de vivir de espaldas a una problemática como si no les atañera, como algo ajeno! Así se explica que los personajes africanos o de color, con raras excepciones,<sup>1</sup> en la literatura escrita por blancos se limitaran a la criada de turno, al jardinero, a los jornaleros en las granjas, que rellenaban el paisaje de fondo sin jamás protagonizar las crisis tan necesarias para una novela o un drama.

### Textos y objetivos

Las obras de Fugard que he elegido como objeto de mi investigación serán las que presentan una voluntad de representar al hombre negro o de color en un país gobernado por una minoría blanca del cual está excluido por decreto ley. Éstas abarcan un período que va desde los mismísimos comienzos de Fugard como dramaturgo a finales de los cincuenta hasta mediados de los ochenta, y son anteriores a la década de los noventa que trajo el desmoronamiento del sistema del apartheid. Excluyo, por lo tanto, sus “problem plays” (*Dimetos*, *The Road to Mecca* ) y cualquier otra pieza cuyos personajes sean exclusivamente blancos de la clase media baja (poor whites); también las que parecen sugerir la necesidad de una reconciliación tanto sincera como duradera entre blancos y negros (*Playland*) que aparecen hacia finales de los ochenta, y finalmente las que nos son servidas a guisa de carácter personal y biográfico (*The Captain's Tiger*, *Sorrows and Rejoicings* y *Exits and Entrances*).

Pretendo proponer con esta tesis:

1. Que debido a un deseo de reflejar la situación real de su país, Fugard se ve abocado a la aventura de adentrarse en la vida de las barriadas en torno a las

---

<sup>1</sup> Los maravillosos relatos cortos de Pauline Smith publicados en 1925 se centran en los personajes blancos de un territorio, el Karoo, cuya vida sería imposible de imaginar sin los miles de no blancos asentados en las granjas cuya mano de obra componían. Una importantísima excepción es Sarah Gertrude Millin con una novela que marcó un hito a partir de 1924, *God's Stepchildren*.



grandes ciudades sudafricanas para representar una cara de la realidad que el teatro sudafricano de entonces y la mayoría de la población blanca obviaba. La representación de esta realidad era la que ponía un sello único y autóctono en la producción teatral sudafricana, por incluir a la población negra y mulata, a menudo con su singularidad lingüística. Brindaba a una población blanca, demasiado protegida dentro de su burbuja, la oportunidad de ser testigo de la desagradable y cruda vida del otro al que se le había robado la voz.

2. Que existe en la obra de Fugard un sincero deseo de aportar un cambio en la sociedad racista sudafricana, apelando mediante esta visión del statu quo. Los cambios deseados parecían imposibles a través de una política inflexible implementada por el gobierno nacionalista. Las obras de Fugard no sólo apelarían a la conciencia de la población blanca, pero servirían de embajador en el extranjero de la causa de sus conciudadanos no blancos, mostrando la cara oculta de una realidad que el aparato propagandístico sudafricano lograba disfrazar.
3. Sus obras contienen elementos subversivos que se vuelven molestos al gobierno. Su aparición en escena al lado de un negro en *The Blood Knot* creó un escándalo que llevó al gobierno a prohibir futuras apariciones de actores negros al lado de actores blancos. Resultaba ofensivo que un blanco se hubiera erguido en portavoz de la raza “enemiga” y que ponga en jaque el grupo racial de su propia proveniencia.
4. Tras destacar estos elementos subversivos, intento señalar, remitiéndome a las leyes en rigor entonces, cómo funcionan en la obra estos elementos y cómo resultan incómodos para el régimen. Veremos que los personajes no aluden a

estas leyes ni conceptos como el apartheid, salvo la rara excepción de Lena en *Boesman and Lena* que pronuncia la palabra una vez.

5. Que, a pesar de que este interés en la problemática racial, dote Fugard su obra de fuertes tintes políticos, no es el empeño del dramaturgo escribir un teatro mera y expresamente político. La política en sus obras es fruto del contexto del momento. Él no puede ni está dispuesto a ignorar esta coyuntura, la asume y la incorpora en obras que trascienden lo local y efímero con el resultado de que sigan siendo representadas tres décadas después de su aparición, tanto en Sudáfrica como en el resto del mundo. Aborda Fugard, en obras de hace más de veinte años, temas tan en boga como los malos tratos de la mujer, la libertad de pensamiento, los conflictos familiares, la explotación laboral, la migración, los sin techo y incluso el adoctrinamiento del ciudadano.
6. Que el teatro de Fugard no es el producto de un liberalismo mal interpretado que, en el caso de los despectivamente tachados de liberales, no excedía el recibir en casa a gente de color para tomar el té con el fin de ufanarse de no ser racistas. Fugard sufrió la vigilancia de las fuerzas de seguridad, su casa era registrada, se le prohibía la entrada a las barriadas para impedirle realizar la labor teatral que él llevaba a cabo con The Serpent Players, y se le confiscó el pasaporte para evitar que asistiera a algunos estrenos en el extranjero donde sus declaraciones podrían hacer daño a la imagen de Sudáfrica.
7. Aunque el teatro de Fugard dispone de unos rasgos inconfundibles, se puede rastrear en sus obras las tendencias del siglo XX que marcaron toda actividad teatral en todo el globo: influencias de Grotowski, Brecht y Becket que muestran que él estaba al corriente de la obra y teoría ajenas, sabiendo incorporarlas en la justa medida a su obra sin que su propia creación perdiera su toque personal, esa

huella fugardiana que a su vez ha sido incorporada a ese corpus mundial del teatro tal como lo concebimos en occidente.

Tal fue el impacto de Fugard y su obra que a mediados de los setenta surge una generación de autores y agrupaciones que le imitan, utilizando el ámbito común del teatro como vehículo para la palabra. Quizá el contenido de estas obras sean más militante, sobre todo en el caso de compañías formadas por actores negros inspirados en el Movimiento de Concienciación Negra, pero la fórmula imita, en muchos casos, la de Fugard — a menudo dos actores que se encargan de interpretar todos los personajes, lo llamado *role-playing*. Surgen también en varias ciudades del país sendos grupos de actores aficionados negros tutelados por blancos, como si Fugard y su amigo Barney Simon hubieran establecido unas pautas a seguir.

## Metodología

Para mejor poder evaluar los aspectos subversivos presentes en las obras de Fugard he prestado atención a lo que considero el lastre de la historia con que carga la sociedad sudafricana sobre todo a partir de la Guerra Angloboer y la compleja composición de sus sociedad desde varios puntos de vista: el lingüístico, el racial y étnico, el sociopolítico, el religioso y por supuesto el literario. En este último campo, el de la literatura, el papel de Fugard resulta relevante, sobre todo mientras los autores y dramaturgos negros no tuvieran acceso a la libre difusión de su obra, o se encontraran encarcelados o en el exilio. A partir de la derrota de los boers a manos de los ingleses en 1903, la balanza de la influencia europea en la colonia se inclinaría hacia un lado o el otro, ora holandesa, ora inglesa, hasta quedarse fijada en el polo holandés-boer, permitiendo así el acceso del Partido Nacionalista al poder en 1948.

Esta esquizofrenia adquiere su momento álgido en las décadas del apartheid a la que he prestado una especial atención en un apartado, de modo que al referirme a ciertas situaciones o leyes promulgadas a las que Fugard hará mayor o menor referencia en sus textos, el lector no se vea obligado a acudir a los libros de historia o a las hemerotecas con el fin de poder cotejar lo que aparece en los textos con la realidad histórica. De haberse escrito esta tesis en Sudáfrica, los apartados dedicados a un breve repaso de su historia y el apartheid, o el estado de su actividad teatral tal vez serían del todo innecesarios, al menos irrelevantes. Del mismo modo, para mejor apreciar cómo encaja Fugard en el panorama teatral y cómo lo marcó — no creo que resulte una exageración sostener que hay un antes y un después de Fugard — he dedicado un apartado al teatro, teniendo en cuenta que sigue siendo tan desconocido en España el teatro sudafricano como lo es la figura de Fugard. Servirá para destacar la singularidad de su labor como para presentar otras figuras activas en el teatro a ambos lados de la barrera racial, cuyos nombres puedan surgir en alguno de los capítulos y en la sección que dedique a la crítica posterior. Con el paso de los años, se encontrarían entre sus críticos más severos no sólo personas activas en la escena sudafricana sino incluso algún actor a quien Fugard brindó la posibilidad de estrenarse como tal.

Mientras que Dennis Walder sigue indagando en hasta qué punto estas ya históricas obras de Fugard siguen atestiguando, mi empeño es otro. Considero que Fugard ha actuado a plena conciencia en contra del régimen apartheidista, que ha dejado un testimonio, valioso como ninguno, en el teatro sudafricano e internacional, y que sus obras han aportado enormemente a la caída de ese régimen, minándolo con un texto tras otro, revelando lo absurdo de un sistema imposible de sostener indefinidamente. No bastó la voluntad para lograr estos fines; el hecho de darse a conocer en el mundo entero

servió para divulgar una cara de la realidad en el país que puso al gobierno en un aprieto. Sus obras han servido para sostener y animar un espíritu opositor tanto dentro como fuera de Sudáfrica; menos estridente dentro debido a las lógicas medidas de represión, pero, para muchos sudafricanos, asistir a ellas era una muestra de apoyo a quien expresaba en voz alta lo que muchos compartían, pero callaban por temor a las represalias. Los que quisieron perpetuar el sistema injusto del apartheid no sólo no le apoyaron sino que se sintieron incluso traicionados.

## Los textos secundarios

Hay una cantidad ingente de material escrito sobre Fugard y su obra en forma de artículos, entrevistas, y críticas aparecidas en periódicos, revistas universitarias de prestigio y publicaciones académicas de toda índole. Sin embargo no se han publicado tantos libros en torno a la figura de Fugard como se pudiera imaginar. Puede que empiecen a inundar el mercado una vez que haya fallecido. Tres autores que han escrito con autoridad sobre Fugard son Dennis Walder, Russell Vandenbroucke y Albert Wertheim. El trabajo de Vandenbroucke tiene una grave desventaja. Abarca la obra de Fugard sólo hasta 1982 y hay momentos en que resulta difícil creer ciertas afirmaciones de boca de quien, según confesión propia, no ha pisado nunca suelo sudafricano. Más amplio y valioso resulta el posterior estudio de Wertheim, desgraciadamente ya fallecido, que visitó no sólo los lugares relacionados con la persona de Fugard sino también con los personajes de su obra para empaparse del clima y ambiente que allí se respiran. La autoridad, por excelencia, sobre Fugard es Walder, sudafricano de origen, que lleva lustros dedicado a la figura del dramaturgo y publicando sus últimas conclusiones con cierta frecuencia, ora en libros, ora en artículos. Me he servido de la gran labor realizada por los tres, pero muy especialmente de Walder, además de la ya

mencionada ingente cantidad de artículos que pude reunir en NELM, el Nacional English Literary Museum de Grahamstown durante mi estancia allí. Al igual que Wertheim visité Nieu Bethesda, Schoemakerskop, Port Elizabeth, el St. George's tearoom y las barriadas de Port Elizabeth que forman el telón de fondo de algunas de las obras. Me han servido para situarme cada vez que releo las obras.

## Un apunte sobre la terminología

Acostumbrados a ver empleado el término *Afro-American* en las publicaciones sobre literatura norteamericana, nos puede sorprender que precisamente en Sudáfrica no se haya buscado un término similar que evite el tener que recurrir a la palabra *black*. En el ámbito sudafricano no se evita esta palabra porque su significado nunca se ha extendido al campo de lo denigrante. *Black* es una mera referencia de raza que forma una dicotomía con *white*, sobre todo cuando el tema a tratar es el apartheid. En el contexto sudafricano los términos *blacks*, *whites*, *coloureds* y *indians* no conllevan la más mínima carga de desprecio, contrario a lo que cabría esperar: quizá porque los afrikáners ya disponían de un amplio abanico de palabras con que expresar su desprecio hacia las demás razas de los que se apropió toda la población. La gama completa aparece en las obras de Fugard y las he traducido según han surgido. Curiosamente *Negro* tampoco ha adquirido connotaciones negativas y el despectivo *nigger* no prosperó en Sudáfrica donde no es considerado más que un americanismo.

En el campo de la política y burocracia, los eufemismos que empleaba el gobierno al referirse a la población africana cambiaba según el momento y la política que promovían; *Africans*, dio paso a *Natives* y luego a *Bantu*. El término *non-whites* engloba a todas las razas que no fuera la blanca. *The coloureds* son los mestizos. La bibliografía, donde abundan textos escritos por sudafricanos, refleja la naturalidad y el respeto con

que se emplea la voz *black*. A veces, al libre albedrío del autor, se escriben *Blacks* y *Whites* con mayúscula. Por lo tanto, he empleado la acepción negro en español, alternándola a veces con africano. Cuando me refiero a la comunidad de sangre mixta he empleado mestizo o mulato. Los no blancos sería una traducción literal de *non-whites*. En cuanto a términos tan ligados a la realidad sudafricana como *township* o *location*, los he traducido por barriada, población, gueto, cuando no he dejado la palabra inglesa en cursiva. En la obras en sí, aparecen en boca de los personajes frases o palabras de la lengua afrikaans que, siempre que aparezcan en citas, se encontrarán traducidas a continuación o a pié de página.

## **SUDÁFRICA: COMPLEJIDAD Y FALSO MANIQUEÍSMO**

### **La complejidad histórica**

Cualquier intento por describir la realidad sudafricana parece estar marcado por la complejidad. Compleja es su historia. En 1488 el navegante portugués Bartolomeu Dias transpuso la punta más meridional del continente africano, bautizado a partir de entonces por el Rey João II de Portugal Cabo de Buena Esperanza: la de una pronta llegada a la India. Diez años más tarde, el 22 de noviembre de 1497, Vasco da Gama repite la hazaña y se convierte en el primer europeo que entra en contacto con los khoikhoi. La aparente falta de riquezas minerales y la hostilidad de los indígenas hicieron desvanecer cualquier intento de colonización por parte de Portugal. Posteriormente, ingleses y holandeses harían del Cabo una parada obligatoria que les proveería de carne y agua. En 1652 la Compañía Holandesa de las Indias Orientales (the Dutch East Indian Company) mandaría establecer en lo que es hoy la Ciudad del Cabo una estación de abastecimiento y repostaje bajo el mando de Jan van Riebeeck. En un principio no había intención de colonizar, pero en un intento de animar la producción se otorga el status de ciudadano libre a algunos de los que llegaron con van Riebeeck y se les regala tierras, dando así comienzo a una colonización que ya no se podría frenar. Por 1700 los llamados boers (granjeros) ocupaban 500 kilómetros hacia el norte y 800 kilómetros hacia el este de la Ciudad del Cabo. Cuando durante las guerras napoleónicas los Países Bajos son ocupados por Francia, la incipiente colonia es tomada por tropas inglesas en 1795. El primer período de ocupación inglesa dura hasta 1802. Los ingleses se apoderan de ella una vez más en 1806, la compran a los holandeses por seis millones de libras, y gobernarían allí hasta que la República de Sudáfrica se declara independiente en 1961. A finales del siglo diecinueve los ingleses se verán involucrados



en la Guerra Angloboer que fue seguida en 1910 de la unificación del país, hasta entonces dividido entre repúblicas inglesas y afrikáners. Se considera que esta guerra marcaría un momento cumbre de la política colonizadora del imperio británico y el inicio de su declive. No mucho más tarde sufrirían los británicos la traumática experiencia de las trincheras de la primera guerra mundial. Sin embargo entre la unificación en 1910 y la declaración de independencia en 1961 los acontecimientos sociopolíticos en Sudáfrica iban embocados hacia lo que sería la más vergonzosa etapa de los anales de su existencia — las décadas del desarrollo por separado de las razas, conocido por el vocablo afrikaans: *apartheid*.

Compleja también es la composición de sus gentes. Los boers se dedicaron al cultivo y a la cría de ganado. Para poder incrementar la producción agrícola y mejor abastecer de carne las naves que atracaban en el Cabo, la Compañía tuvo que recurrir al trueque con los nativos errantes que se encontraron: los khoikhoi. Los boers, cada vez poseedores de mayores extensiones de tierras fueron sometiendo a los khoikhoi a una especie de esclavitud. No contentos con el rendimiento de esta mano de obra, — a tan atrás se remonta el lugar común del negro vago — la compañía opta por importar esclavos de la India e Indonesia. Desde Holanda llegaron más hombres y poco a poco las mujeres, formándose así núcleos familiares que luego iban alejándose; primero del entorno y control a la que eran sometidos por la Compañía en el Cabo, y después de los ingleses. A partir de 1688, huyendo de las persecuciones de protestantes en Francia, empiezan a llegar los hugonotes en busca de su Nuevo Jerusalén cual los peregrinos cuáqueros en el continente norteamericano. Los hugonotes, calvinistas, tenían en común con los boers ya establecidos sus creencias religiosas. El entonces gobernador Simon van der Stell les dio la bienvenida pero insistió en que aprendiesen el *pidgin* que era

entonces la lengua afrikaans embrionaria, rama del holandés, que separándose de su tronco, se convertiría en 1925 en una de las lenguas oficiales de Sudáfrica. Los hugonotes aportaron enormemente al cultivo de la vid y a una producción vinícola que muy pronto proveería un alto porcentaje del vino consumido en Inglaterra. Apellidos como Du Plessis, Leroux, de Villiers tan ligados a los afrikaansparlantes portan testimonio de su origen francés y de su fusión con los holandeses en la primitiva colonia del Cabo. Con el transcurrir del tiempo, además de hugonotes, la población de la colonia se vio incrementada por alemanes, escoceses e irlandeses. En 1820, estando Sudáfrica ya consolidada como una joya más de la corona británica, llegaron miles de ingleses a la costa sureste (The 1820 Settlers). Vinieron a reforzar la presencia inglesa en una zona problemática, donde la frontera entre los xhosa y los europeos no se acababa de definir, ni mucho menos de imponer. En tierras que les fueron regaladas se dedicaron a la agricultura y a la cría de la oveja merina, cuya lana abastecía la muy prospera industria textil inglesa. Su presencia sirvió para implantar el sistema legal inglés, fundar periódicos, abrir escuelas y construir iglesias. En 1822 el inglés ya se había convertido en la lengua oficial de la colonia.

Los primeros nativos que los holandeses se encontraron fueron los khoisan-parlantes: los khoikhoi (hotentotes) y algo más adelante, según fueron abriéndose camino hacia el norte y noreste, los san (bosquimanos). Los holandeses se mezclaron con los khoikhoi y de esta unión saldría una raza de mestizos — los llamaban bastardos — que llegarían a conocerse como “the Cape Coloureds” (la gente de color del Cabo) que forman hoy en día un grupo étnico considerable, sobre todo en las tres provincias en que hoy en día se dividen la anterior Provincia del Cabo. Los khoikhoi llegaron a trabajar para los holandeses, a cazar con ellos, a formar parte de comandos de castigo

en las luchas contra los xhosa, pero tanta fidelidad nunca fue recompensada con la estima de los holandeses que, desde su llegada, les negaron el status de igualdad. Los orígenes del apartheid por lo tanto se remontan a muy atrás. Éste sería uno de los temas que enfrentaría los holandeses a los ingleses y una de las causas de la gran migración (The Great Trek)<sup>1</sup> que realizaron en su empeño por huir lo más lejos posible de la legislación inglesa. La llegada de los misioneros tampoco benefició a los holandeses, llamados primero *trekboers* (granjeros en desplazamiento) y luego *voortrekkers* (los que se desplazan hacia delante). Los misioneros, con muy pocas excepciones, se pusieron de parte de los xhosa, *grigcuas* y más adelante zulúes, denunciando las tropelías que sufrían a manos de los boers, cada vez más ávidos de tierras y que cuando no cometían atrocidades en sus campañas punitivas se las encargaban a los khoikhoi, cuyo talento para montar a caballo y manejar las armas fue admirado e incluso aprovechado por los ingleses en los enfrentamientos fronterizos de la joven colonia en plena expansión. Este apoyo de los misioneros que defendieron a los nativos frente a los holandeses, frente a los ingleses e incluso durante los más cruentos años del apartheid, explica quizá por qué en un país, donde la proporción es de seis de color o negros por cada blanco, el 80% de la población sudafricana es cristiana. O por qué un hombre negro como Desmond Tutu (1931- ), archiconocido ganador de un Premio Nobel de la Paz, pudiera llegar a ser ordenado y nombrado el primer obispo negro de la Iglesia Anglicana del África Meridional.

Según iban adentrando en el interior, los holandeses se encontrarían con otras etnias menos manejables que los khoikhoi. Cien años después de Cristo comenzaron las oleadas de tribus bantú-parlantes desde África central hacia el sur que duraron hasta

---

<sup>1</sup> La palabra *trek* viene del verbo holandés *trekken* que significa tirar. Supuso un arduo viaje en carros tirados por bueyes. En su acepción contemporánea un viaje largo y duro que se relaiza sobre todo a pie.

finales del siglo quince. Los holandeses en su migración hicieron todo lo posible por no cruzar los territorios de los xhosa en la costa sureste, evitando así un enfrentamiento con ellos que no contaría con el beneplácito de los ingleses, quienes habían establecido unas fronteras marcando los confines de la colonia y quienes se mostraban dispuestos a defender a los Xhosa, si fuera necesario, para mantener una paz cada vez más precaria. Habiendo rodeado la sierra de los Drakensberg — una verdadera epopeya — llegaron a la tierra de los zulúes,<sup>1</sup> una de estas tribus bantúparlantes que bajo el liderazgo de Shaka incorporó algunas tribus, aniquiló otras y espantó otras cuantas hacia el sureste creando un caos demográfico, difícil de controlar y originario de muchos conflictos intertribales. Los que huían de Shaka acudían a tierras ajenas sin ganado o sustento, recurriendo al robo de reses, o bien a los xhosa, o a los boers. El encuentro de los *voortrekkers* con el entonces jefe/dictador de los zulúes, Dingane, iba a acabar en la masacre de una comitiva boer, que engañados dejaron sus armas fuera del *kraal*<sup>2</sup> de Dingane para ser degollados durante la recepción. Las desavenencias entre zulúes y boers quedarían zanjadas en la Batalla del Río de Sangre (Battle of Blood River) en 1838.<sup>3</sup> Pero con la anexión por los ingleses de este territorio, bautizado Natal por los portugueses, llega el fin de la hegemonía boer. De nuevo una migración hacia el norte con el fin de perderse a los ingleses de vista.

El estereotipo del africano vago, que poco servían los intereses de los colonos, fue la causa de la importación de esclavos africanos o de otras colonias. Curiosamente la historia de la esclavitud en África del Sur no siguió los patrones del Caribe o de

---

<sup>1</sup> El Kwazulu-Natal de hoy. El nombre de Natal, con que se conocía la provincia antes de 1994, se debe a los portugueses que habían llegado a estas tierras rumbo a la India un día de Navidad.

<sup>2</sup> Esta palabra holandesa que refiere a la aldea vallada de los indígenas tiene su origen en la portuguesa *curral*, o sea corral en español.

<sup>3</sup> Esta fiesta, 16 de diciembre, fue llamada Dingane's Day pero en la nueva Sudáfrica se cambió el nombre a Reconciliation Day.

América del Norte. Desde los comienzos hubo medidas por evitar la crueldad gratuita a los esclavos o mano de obra nativa. Son famosos algunos de los juicios y castigos ejemplares llevados a cabo contra amos que no supieron respetar las normas vigentes. Cuando Gran Bretaña pone fin a la importación de esclavos en 1807, intenta extender a todas sus colonias la repugnancia hacia la desigualdad entre los hombres. ¡Otro motivo de descontento para los boers, acostumbrados al aprovechamiento de la mano de obra de los khoikhoi<sup>1</sup> que buscando protección ante los xhosa se asentaban entre ellos, que además no tenían sentido de propiedad, y cuya resistencia se derribaba con suministros de alcohol. Pero no es mi intención entrar aquí en el tema de la esclavitud por mucho interés que suscite. La insatisfacción con los resultados de la mano de obra local se produjo en los años iniciales de colonia. Se acudió rápidamente a otras fuentes. Ya por 1658 importaban los holandeses esclavos africanos desde Angola y la costa occidental africana. Otra fuente fueron las colonias de las indias orientales, lo cual explica la presencia de malayos que perdura hasta los tiempos actuales, y cuya influencia está presente incluso en la cocina sudafricana. Más adelante los ingleses trajeron de sus colonias orientales a chinos e indios. La comunidad india se hizo fuerte en Kwazulu-Natal y ha tenido sus propios enfrentamientos con los habitantes zulúes predominantes allí. Algunos de estos últimos enfrentamientos tan recientes y graves empañaron la campaña preelectoral que daría a Mandela la mayoría unánime en 1994. En la Sudáfrica del siglo veintiuno, siguen viniendo, con la intención de afincarse, negros de varios países africanos huyendo de la miseria en sus países, viendo en la comparativamente rica Sudáfrica su nuevo mundo. Proceden de Mozambique, Angola e incluso de tan lejos como Nigeria. Claro está que el auténtico *Salad Bowl* está aquí.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Entre 1830 y 1850 los boers intentaron subsanar la carencia de mano de obra, secuestrando a niños africanos que trabajaran para ellos en las granjas.

<sup>2</sup> En mayo de 2008 estalló la violencia xenófoba que ha acabado con la vida de unos sesenta extranjeros africanos. La comunidad internacional apenas puede creer que un país se haya sacudido de encima un tipo

La moderna república sudafricana nos presenta una población blanca de origen europeo muy variada, una comunidad hindú, malaya, china y nueve grupos étnicos distintos,<sup>1</sup> cuyos idiomas comparten con el inglés y afrikaans el status de lengua oficial. En este caso una complejidad lingüística única en el mundo que es mimada en la radio y prensa y productora de una diversa e interesantísima literatura. Esta variedad se aplica igualmente a las creencias religiosas, aunque como he mencionado antes, el ochenta por ciento de la población es cristiana. Se tolera el sincretismo del cristianismo con la tradicional participación del brujo tribal.

### La complejidad de sus literaturas

Sudáfrica es un país de una gran producción literaria. Describir la evolución de su literatura entraña una complejidad similar a la de su historia. La calidad de esta producción literaria es avalada por un sinfín de premios de prestigio internacional que incluyen dos Premios Nobel,<sup>2</sup> dos Premios Man Booker; varios autores han sido finalistas de este último premio recientemente: André Brink, Damon Galgut y Achmat Dangor. ¡Una cosecha nada desdeñable!, si consideramos que no surge una literatura con un sello propio hasta 1883, año en que se publica en Inglaterra *The Story of an African Farm* de Olive Schreiner bajo el pseudónimo de Ralph Iron. Hasta entonces la producción literaria era apropiada por la metrópoli y catalogada como suya, debido a que los autores eran de nacimiento británico. Hasta la declaración de independencia en 1961, los sudafricanos se encontraban como en su casa en Gran Bretaña. Muchos intelectuales vivían con un pie en Inglaterra y el otro en la colonia. William Plomer (1903-1973) nació en Sudáfrica de padres británicos. Repartió sus estudios entre

---

de racismo para ahora suscitar otro. Resulta triste pensar que quizá los conflictos intertribales no se hayan dado antes en esta parte de África gracias a la mano férrea del gobierno apartheidista blanco.

<sup>1</sup> Zulu, Xhosa, Tswana, Venda, Sotho, Ndebele, Tsonga, Swazi y Pedi.

<sup>2</sup> Nadine Gordimer en 1991 y J. M. Coetzee en 2003.

colegios ingleses y sudafricanos pero los terminó en Johannesburgo, al igual que Laurens van der Post, quien prestó servicios al gobierno británico durante la guerra. La novela de Plomer, *Turbott Wolfe* (1926) publicada por el histórico Hogarth Press de Leonard y Virginia Wolf, levantó una gran polémica que precipitó su salida del país; las relaciones amorosas entre razas tratadas en la novela se despojan del acostumbrado sentimiento de vergüenza, y la mofa que hace de los blancos colonos no iba a ser tomada a la ligera. Tanto para Plomer como para Laurens van der Post el futuro pasa por el mestizaje. Las novelas de van der Post, como ciudadano del mundo que mostró ser, pueden transcurrir en Inglaterra o incluso Japón donde trabajó como maestro de inglés durante tres años. Se hablaba de literatura inglesa escrita en Sudáfrica. Sin embargo, buena parte de la obra poética del escocés Thomas Pringle (1789-1834), llegado al Cabo en 1820, trataba de temas tan intrínsecamente sudafricanos que las antologías sudafricanas le incluyen, honrándole con el apodo de “the founding father of English poetry in South Africa” (Coetzee 2002: 251). Se escribe en inglés y en afrikaans principalmente pero también en varias lenguas africanas como el zulú,<sup>1</sup> xhosa y sotho. En pocas palabras, dos lenguas para blancos, y dos y más lenguas para africanos. Algunas obras de particular interés son traducidas del afrikaans al inglés para su mejor difusión local e internacional. André Brink escribe y publica en las dos lenguas, mientras que Breyten Breytenbach agrega el francés a las dos lenguas de las que se sirve para su expresión literaria. Tanto J. M. Coetzee como André Brink, sin querer restar mérito a cuantos otros yo haya omitido, se han encargado de la traducción de sendas obras de algunos de sus compatriotas que optan por escribir en afrikaans. También se han preocupado de reunir en alguna antología, aprovechando sus posiciones

---

<sup>1</sup> Merece una mención especial la obra poética de Mazisi Kunene

privilegiadas como profesores en la prestigiosa universidad de la Ciudad del Cabo,<sup>1</sup> extractos de las obras de jóvenes novelistas y poetas que reflejan los derroteros de la literatura sudafricana en determinados momentos. Un ejemplo, publicado en pleno apogeo del apartheid, es *A Land Apart. A South African Reader* (1986), donde destaca la presencia de la obra de autores negros que escriben en inglés o en su lengua materna luego traducida al inglés: forman éstos el sector de la intelectualidad que de tan poca representación disfrutó en el panorama literario durante los años del apartheid. Hay toda una generación de autores que se vieron forzados al exilio en los años 50 y 60. Algunos como Bessie Head (1937-1986) y Alex la Guma (1925-1985) murieron en la diáspora. Otros, como Es'kia Mphahlele regresaron, pero Coetzee y Brink, considerando que estos ya no dan voz a la Sudáfrica contemporánea, porque “for them history froze when they departed” (*A Land Apart* : 8), no los incluyen en su antología, salvo el poeta Mazisi Kunene (1932- ). Prefirieron incluir la más joven “generación de 1976”. La obra de Alex La Guma que murió en La Habana está siendo revalorada y objeto de bastante estudio. Bessie Head, de madre escocesa y padre negro, murió en Botswana donde ella se exilió voluntariamente. Su obra más que reflejar el drama racista, se centra en el papel de la mujer negra, víctima por partida doble: del estado y del machismo.<sup>2</sup> Sus personajes femeninos, a menudo portadores de detalles autobiográficos, tienen una sorprendente capacidad de superación y supervivencia ante la adversidad.

Como se ve, la literatura sudafricana puede ser analizada desde la perspectiva de las lenguas, de la barrera del color y finalmente de los sucesos históricos. Hay una literatura preapartheid que ve truncado su desarrollo por los acontecimientos políticos que exacerbaron aún más las diferencias que pudieran dividir la clase dominante blanca entre los afrikaansparlantes y angloparlantes. Olive Schreiner (1855-1920) no sólo se

---

<sup>1</sup> J.M. Coetzee lleva varios años afincado en Australia. Su novela *Slow Man* está ubicada allí y no en su país natal.

<sup>2</sup> Curiosamente, considero éste uno de los temas que recoge Fugard en *Boesman and Lena*



dio a conocer por la novela que menciono arriba en la cual no trata el tema de raza. Mostró ser una feminista adelantada a su tiempo con *Woman and Labour*. Luchó por el derecho de voto de la mujer tanto blanca como negra. Era consciente de que el hombre negro, tan oprimido por el blanco, sometía a su vez a malos tratos a su mujer. La posterior obra de Bessie Head parece darle la razón. Escribió panfletos sobre asuntos sociales y políticos, publicó un ensayo a favor de la objeción de conciencia. En general, su vida se resume en una lucha contra las restricciones morales, sexuales y políticas a las que se enfrentaba la mujer de su tiempo y los abusos del poder. Describiendo al personaje de Lyndall de *The Story of an African Farm*, dice Nadine Gordimer (1973: 103) “The freedom that Lyndall, one of the two extraordinary main characters, burns for, is not the black man’s freedom but essentially spiritual freedom in the context of oppression of women through their sexual role”. El comentario podría igualmente aplicarse a Bessie head, pero esto sólo demuestra que existía una literatura que tocaba temas que la literatura de los años del apartheid prefirió ignorar: una vida y quehacer más allá de los conflictos raciales. Considero que el apartheid truncó el desarrollo y evolución natural de la literatura en Sudáfrica y que es ahora cuando los autores recuperan el tiempo perdido.

Laurens van der Post (1906-1996), por ejemplo, logró plasmar el sentido de la aventura que era vivir en África, combinado con novelas de íntima reflexión filosófica. En sus novelas las anécdotas autobiográficas se entremezclan con la ficción hasta el punto de ser señalado como un maravilloso mentiroso. De joven, como periodista había escrito sobre la cotidianidad sudafricana. Su azarosa vida, rica y repleta de sucesos insólitos, expediciones pioneras, guerras, múltiples amores y varios matrimonios parece el producto de la mismísima ficción del cual él era maestro. Fue amigo de Carl Jung, íntimo de Margaret Thatcher, figura de inspiración para el Príncipe Carlos de Inglaterra,

y partidario del jefe zulú, Buthelezi, en vez de Nelson Mandela en las elecciones del 1994. Siendo visceralmente contrario a cualquier política racista, sus constantes viajes o participación en campañas militares, no le impidieron escribir varios libros ensalzando las costumbres y vida de los bosquimanos en el Desierto Kalahari. Sus experiencias en los campos japoneses de prisioneros de guerra dio como fruto tres novelas. Obras como *Venture into the Interior* (1952), *The Lost World of the Kalahari* (1952) y *The Heart of the Hunter* (1961) muestran influencias conradianas combinadas con la fantasía de H. Rider Haggard.

El poeta Roy Campbell, tan admirado por T.S. Eliot, Dylan Thomas y Edith Sitwell pasó más tiempo fuera de Sudáfrica que dentro. A diferencia de los autores que sufrieron los peores años del apartheid, las estancias en el extranjero formaban parte de esa formación a la que los escritores norteamericanos eran tan aficionados, the Grand Tour. La obra de Campbell abarca una muy amplia gama temática local y universal. Por desgracia le ocurrió algo parecido a Ezra Pound. Viviendo en Altea, al sureste de España, él y su familia se convirtieron al catolicismo; él luego luchó en el bando franquista incurriendo en la ira y desprecio de la gran mayoría de los intelectuales de su época, y del Bloomsbury Group tan despreciado por él y otros coetáneos como Gerald Brennan o Robert Graves. Estaba convencido que la guerra civil en España trataba de una batalla entre el catolicismo y el ateísmo comunista. No fue capaz de renunciar sus principios para coincidir con lo entonces políticamente correcto. El hecho de que después luchara en el ejército británico contra los alemanes, alcanzando el rango de oficial, no bastó para redimir su persona. Aparte de su obra personal, cuenta con traducciones de San Juan de la Cruz,<sup>1</sup> Lorca, y Eça de Queiroz. Murió en un accidente de coche en Portugal donde había fijado su residencia y donde dejó viuda e hijas.

---

<sup>1</sup> Su traducción de “Noche oscura” de San Juan de la Cruz está considerada la mejor traducción al inglés de este texto.

Harto conocidos son los autores responsables de la literatura que surge en pleno apartheid, cuando la mirada del mundo está fijada en Sudáfrica: Coetzee, Gordimer, Brink y Fugard y un largo etcetera. Sus obras se lanzan al mundo como un grito de rebeldía que se niega a ser amortajado por unas maniobras políticas y censura cada vez más ingeniosas. Es una literatura que aunará a sus creadores blancos y de color, hermanos y comprometidos con la misión común de salvar a su país de la barbarie. No conocerá barreras de color o lenguas. Incluso la literatura blanca escrita en afrikaans da un giro hacia lo radical y merece ser brevemente comentada.

En sus comienzos era una literatura al servicio de los intereses políticos de los afrikáners, vocablo que viene a sustituir al de los boers migratorios. A partir de los años treinta surge la expresión individual a través de la poesía, para no contrariar la tradición de todas las literaturas mundiales. A mediados de los cincuenta surge la novela. El teatro en afrikaans no acaba de ponerse a la altura de los demás géneros. La década de los sesenta verá una ebullición literaria por parte de una generación viajera, que vuelve de Europa llena de ideas para romper con los tabúes religiosos, morales, y políticos inherentes a la tradicional escritura en afrikaans. Este movimiento literario, “sestigers” (la generación de los 60),<sup>1</sup> será visto como el fruto de una traición a todos los ciudadanos blancos pero muy especialmente al espíritu de los afrikáners que, como ya hemos visto, tres siglos atrás habían dejado muy claro que ni el lema cristiano que nos engloba a todos como hijos de Dios, ni el espíritu de la revolución francesa promoviendo la igualdad del hombre, fueran ciertos o aceptables. Los traidores son denunciados desde los púlpitos y parlamento. De hecho por muy increíble que nos parezca el apartheid se aferró al conveniente pretexto bíblico, entre otros, para justificar la clasificación de millones de conciudadanos como compatriotas de segunda.

---

<sup>1</sup> Me parece justo mencionar algunos aparte de los ya famosos André Brink y Breyten Breytenbach. Me gustaría destacar a Chris Barnard, Abraham de Vries, Etienne Leroux, Jan Rabie, Adam Small y Bartho Smit.

Lamentablemente sigue habiendo conflictos mundiales de etiología religiosa pendientes de solución. Las sagradas escrituras que los afrikáners interpretaron a su gusto fue la siguiente del Antiguo Testamento. De los tres hijos de Noé que repoblaron la tierra después del diluvio, fue Ham, el progenitor de la raza negra. Noé fue el primero en cultivar la vid. Un día se embriagó con el vino de su cosecha. Ham lo encontró desnudo durmiendo en su tienda y, llamando a sus hermanos para que lo vieran, rió de la desnudez de su progenitor.

Cuando despertó Noé de su embriaguez y supo lo que había hecho con él su hijo menor, dijo: “Maldito sea Canáan! ¡Siervo de siervos sea para sus hermanos!” Y dijo: “¡Bendito sea Yahveh, el Dios de Sem y sea Canáan esclavo suyo! ¡Haga Dios dilatado a Jafet, habite en las tiendas de Sem, y sea Canáan esclavo suyo!”  
(Génesis.9, 24-27)

En 1963 se introduce la ley de censura. Los “sestigers”, como todos los escritores, sufren boicoteos y se ejerce presión sobre los editoriales para que no se les publiquen.

El apartheid secuestró la creatividad literaria en Sudáfrica. Los autores, traumatizados, se ven volcados en una literatura de denuncia necesaria y pública que paralelamente les aparta de una literatura creativa más individual, personal, íntima y acorde con las pautas marcadas por los autores del preapartheid. El apartheid interrumpe la evolución natural de su obra. La palabra se vuelve herramienta y, ¿cómo no?, arma. La literatura como arma contra la palabra manipulada de la Biblia o política al servicio de los intereses del régimen capaz de la fina ironía en términos como “desarrollo por separado”, eufemismo para el apartheid.

Con la caída del régimen entra Sudáfrica en una nueva fase literaria: la que no solamente buscará el perdón y el olvido sino una literatura que nos indique que los

traumas se han superado, que las heridas se han sanado y cicatrizado. Los autores se verán liberados del engorroso papel de testigo para volver a esa tarea suspendida, colgada en el aire, con la instauración del apartheid: la de involucrarse en el quehacer literario de la postmodernidad. La fase actual es la de encrucijada. La duda es por dónde tirar. Dice André Brink (2000: 21):

There was certainly a phase during the apartheid years when eye-witness accounts in the form of more or less 'realistic' literature stimulated a sense of solidarity among the oppressed while conscientizing those not immediately involved or implicated in the struggle. But within the changing sociopolitical and cultural context, both inside South Africa and abroad, there are now different expectations of literature.[...] The reporting has been done, [...]

J. M. Coetzee parece haberse dado cuenta de la situación antes que nadie. Pocas de sus novelas tratan directamente de las miserias del racismo sudafricano; sin embargo logra mantener un nexo entre su país natal y un mundo vago sin definir donde transcurren sus historias, como demuestra *Waiting for the Barbarians* (1980). Difícilmente no recordará el lector Sudáfrica durante esta crónica del imperio en declive, a la merced de una amenaza que viene más allá de sus fronteras. Coetzee, sin esperar el cambio en Sudáfrica ya se dedicó a los juegos literarios de la metaficción que ponen en relieve su enorme cultura y conocimiento de los mecanismos literarios. La obra reciente de Nadine Gordimer indica que ella también sigue nuevos derroteros. Autores jóvenes como Mike Nichols y Damon Galgut parecen haber superado los traumas de los años del apartheid. La nueva Sudáfrica tiene múltiples causas que reivindicar: la literatura homosexual (Mark Behr), la feminista, la de las minorías étnicas varias, con una pujante literatura escrita por hindúes (Achmat Dangor) y “coloured” (Zoë Wicomb). Los autores negros tienen mucho que aportar al nuevo panorama literario de su país. Confirman en algunos

casos lo que tan preclaramente dilucidó Franz Fanon (1963: 204) en *Los condenados de la tierra* sobre las distintas fases de evolución por que pasan los escritores colonizados. “El colonizado se estremece y decide recordar. Este período de creación corresponde aproximadamente a la reinserción que acabamos de describir. Pero como el colonizado no está inserto en el pueblo, como mantiene relaciones de exterioridad con su pueblo, se contenta con recordar [...] viejos episodios de la infancia [...] viejas leyendas serán interpretadas en función de una estética prestada.” Zakes Mda en su novela *Heart of Redness* (2000) recurre al hecho histórico de las profecías de Nongquawuse que en 1857 indujo a los Xhosa a quemar sus cosechas y sacrificar sus ganado en aras de un “renacer” Xhosa, espantada general de los ingleses incluida. Los historiadores hablan de 400.000 cabezas de ganado sacrificadas y 40.000 Xhosas que murieron de hambre. La división de los Xhosa entre creyentes y no creyentes ante las profecías de Nongquawuse es relatada por Mda a través de muchas generaciones hasta la actualidad en qué los asuntos a resolver y sobre los que los Xhosa no se ponen de acuerdo ya no son la presencia inglesa sino la especulación en torno a sus tierras, sobre las que ciernen los desastres ecológicos y una juventud reacia a observar unas moribundas costumbres tribales.

## El falso maniqueísmo

En Europa la creencia sobre la realidad sudafricana era generalmente maniquea: todos los negros fueron víctimas y todos los blancos fueron racistas, ricos, y verdugos de sus compatriotas no blancos. “Of course, the militarily dominant white society did have greater access to the levers of villainy, and used these ruthlessly.” (Achmat Dangor).<sup>1</sup> Algunas obras de Fugard, las que no tratan de las diferencias raciales, tratan

---

<sup>1</sup> <http://www.randomhouse.com/boldtype/0399/dangor/interview.html>

el tema del blanco de clase humilde, “poor whites” — los hubo y los sigue habiendo. Por otra parte Fugard intenta demostrar que el desarrollo por separado de las distintas razas acaba empobreciendo a todos. Otra falacia es la convicción de que todos los blancos suscribieron el apartheid. En Sudáfrica hubo una oposición activa, que daba públicamente la cara en el terreno de la política: la justicia, y la prensa y otra que por pertenecer a partidos u organizaciones proscritas, militaban más discretamente. El régimen apartheidista no pudo dominar la justicia o la prensa que, sorprendentemente, adoptaron inamovibles posturas de oposición y casi rebeldía. Una prensa transparente y jueces mayoritariamente insobornables posibilitaron el juzgar casos de acoso, encarcelamiento indebido, tortura y muertes a manos de agentes policiales, palizas y violaciones, denunciar arrestos domiciliarios, frenar, a veces, el traslado de miles de habitantes de una barriada a otra , y la labor de personas como Helen Suzman (1917-) representa muy bien el ámbito político liberal. Debuta en la política primero en representación del United Party, pero luego fundó en 1959 el Progressive Party. Durante años ocupó su único escaño aguantando la mofa de la intransigente mayoría nacionalista hasta que en 1974 su partido se vio aumentado por seis escaños más. Implementando su inmunidad parlamentaria, pudo visitar prisiones para inspeccionar las condiciones en qué se encontraban los reclusos. Nelson Mandela menciona sus visitas a Robben Island. En su autobiografía cuenta cómo se le negó todo acceso a libros, no importa de qué índole, radio, prensa o cualquier otra fuente de información. Gracias a la inquebrantable persistencia de la Sra. Suzman, a los presos políticos se les concedió el permiso de recibir libros e incluso de matricularse en cursos de formación a distancia. Para muchos de estos presos este gesto suponía salir del analfabetismo, para otros el alcanzar niveles superiores de formación. Entre las cosas que aprendieron

estaba la historia de su patria, y la de los afrikáners que les gobernaban — escrita, eso sí, por blancos. Helen Suzman abanderó además la causa de la mujer, sobre todo la de la discriminación sufrida por la mujer africana. Fue investida Doctora Honoris Causa por las universidades de Cambridge y Oxford y ganadora del Galardón de las Naciones Unidas en pro de los Derechos Humanos en 1978. La Fundación Helen Suzman en la nueva Sudáfrica sigue fomentando la democracia liberal.

Si Helen Suzman representa a la mujer blanca del ámbito político, Albie Sachs es un excelente ejemplo de un hombre de leyes, que no dio su brazo a torcer. Hijo del sindicalista, Solly Sachs, en las décadas de los 50 y 60 practicó como abogado defendiendo los derechos civiles en la Ciudad del Cabo. Por su pertenencia al ANC fue apresado en dos ocasiones por la policía secreta y encarcelado sin juicio previo. La Ley de los 90 Días otorgaba a la policía este poder. Relata sus experiencias en la cárcel y los métodos policiales para hacer “cantar” al prisionero en *The Prison Diary of Albie Sachs*. Se exilió en Inglaterra donde durante siete años trabajó en la Facultad de Derecho de la Universidad de Southampton. Regresó a África estableciéndose como profesor de derecho en Maputo (antiguo Lourenço Marques), Mozambique. En 1988 agentes secretos sudafricanos colocaron una bomba en el maletero de su coche. Albie perdió su brazo derecho y la visión de un ojo. Describe su valiente y duro proceso de rehabilitación en *The Soft Vengeance of a Freedom Fighter*. El tiempo y los avatares políticos premiaron sus esfuerzos. Como miembro del Comité Constitucional del Congreso Nacional Africano (ANC), participó en la redacción de la nueva constitución sudafricana. Esta constitución ponía énfasis en temas como la abolición de pena de muerte, los derechos de gays y lesbianas, tomaba una clara postura ante los enfermos de sida y proponía la política de *affirmative action* para subsanar las deficiencias del sistema educativo para los negros y crear un clima de iguales oportunidades para los



miembros de todas las etnias en todos los ámbitos. Desde 1992 trabaja en el Tribunal Constitucional de Sudáfrica.<sup>1</sup>

La literatura presenta muchos casos de blancos que por oponerse al régimen sufrieron represalias de un tipo u otro. Entre los muchos casos muy sonadas fueran las prohibiciones de novelas como *Burger's Daughter* de Nadine Gordimer y *A Dry White Season* de André Brink. Quizá uno de los casos más sangrantes fue el de Breyten Breytenbach, doblemente molesto para los nacionalistas, al descender Breytenbach de una de las antiguas familias afrikáner y al pertenecer a la generación de los “sestiger”. Había ganado un premio — y fue posteriormente ganador de varios más — por su libro de poesía en afrikaans titulado *Die Ysterkoei moet sweet* (La vaca de hierro debe sudar). Breytenbach se había afincado en París en 1962 con el motivo de estudiar bellas artes. Al casarse con una mujer vietnamita, vio imposibilitado su regreso a Sudáfrica debido a la ley que prohibía los matrimonios entre razas distintas y otra ley que prohibía las relaciones sexuales entre los mismos. Se le retiró el pasaporte. En París fue cofundador del grupo de resistencia al apartheid en el extranjero llamado Okhela (vocablo zulú para “chispa”). En 1975 entra en Sudáfrica con un pasaporte falso, es arrestado y condenado a nueve años de encarcelamiento por alta traición y terrorismo.<sup>2</sup> Debido a la constante presión internacional fue puesto en libertad en 1982 con la opción de salir del país para nunca más volver. Pudo volver a Sudáfrica a recibir sendos premios por su poesía con un pasaporte francés, aprovechando estas visita para criticar duramente al régimen.

En Alan Paton (1902-1988) se da la combinación de literatura con política. Funda el Liberal Party (Partido Liberal) que es ilegalizado en 1968 por la Ley de Interferencia Política. Es un personaje respetadísimo a raíz de la publicación de *Cry the Belo ved*

---

<sup>1</sup> Sería larga la lista de personas ejemplares cuyas vidas demuestran el desacuerdo con el sistema del apartheid

<sup>2</sup> Relata su paso por la cárcel en las memorias *The True Confessions of an Albino Terrorist*. (1985).

*Country* (1948), cuyo éxito intentó repetir con sucesivos títulos sin la misma suerte. La publicación de esta novela coincide con la subida de los nacionalistas al poder; lo peor del apartheid estaba por venir. Para los más radicales, la postura profundamente cristiana y reconciliadora de Paton resulta demasiado blanda. Su oposición a las sanciones internacionales impuestas a Sudáfrica le vuelve a enfrentar con los sectores más “iluminados” de la izquierda. En 1960 volviendo de Nueva York donde recogió un premio se le retira el pasaporte para evitar su salida del país. Esta práctica habitual del régimen sudafricano pretendía robar a los intelectuales de cualquier oportunidad de hablar fuera de su país sobre lo que transcurría dentro. Paton tenía un enorme amistad con Laurens van der Post quien le enviaba dinero desde Inglaterra hacia la financiación del Partido Liberal. Van der Post sospechaba que la correspondencia con su hermana y con Paton era intervenida y que la Special Branch de la policía sudafricana se apropiaba de algunas cartas. El tiempo le dio la razón. BOSS (Bureau of State Security) guardaba un expediente sobre su persona.

Sería larga la lista de personas blancas de todos los ámbitos que se opusieron al régimen de apartheid. Los más afortunados pudieron ejercer su resistencia al tiempo que permanecían en el país. Otros se vieron obligados a abandonar su patria; también los hay quienes dieron sus vidas por sus convicciones.

## **LAS DÉCADAS DEL APARTHEID**

Desde las postrimerías de la Guerra Angloboer hasta 1948

Todos los historiadores y comentaristas concuerdan en las fechas que encierran las décadas del apartheid: 1948-1990. Tiene su razón de ser. Por un lado 1948 es el año de las fatídicas elecciones que pusieron las riendas del poder en Sudáfrica en manos del National Party (NP). 1990 es, por otro lado, el año en que se inician negociaciones formales entre la African National Congress (ANC) y el gobierno blanco sudafricano liderado por F.W. de Klerk. Nelson Mandela sería excarcelado y en 1994 ganaría las elecciones en un país que disfrutó por primera vez de la participación de todas las razas en un proceso electoral auténticamente democrático. Sin embargo, estas fechas, como muchas otras históricas, son meramente orientativas; el racismo no surge de la nada en 1948 como por arte de magia, como tampoco el apartheid. Ni acaban con la llegada de Mandela al poder todas las injusticias y recelos raciales. Estas fechas sirven para englobar una serie de acontecimientos que tienen su raíz en la llegada al poder del NP. Estos sucesos reflejan el exacerbado empeño de los nacionalistas por implantar un sistema de vida para millones de personas, negros, mestizos e indios, que les diferenciara del resto de los habitantes: los blancos que sostenían el poder y disfrutaban de privilegios. Durante estos años surgían igualmente modos de resistencia organizada que chocarían frontalmente con los esfuerzos de los nacionalistas por mantener una supremacía blanca a costa de una mayoría negra. En esta resistencia participarían blancos también. Tampoco la resistencia surge en 1948 sino que nacen varios movimientos en los años en que se preparaba la Unión de Sudáfrica con la insistencia de los boers en que la población no blanca careciera de voz política.

Una mirada retrospectiva a la historia sudafricana nos revela unos problemas raciales que, cuando no forman la espina dorsal de algunos conflictos importantes, están siempre presentes. Fueron una de las causas del Great Trek (el gran movimiento migratorio de los boers hacia el interior); estaban en la raíz de los enfrentamientos con los Xhosas y luego con los Zulúes, y una vez constituidas las dos repúblicas boer fue uno de los grandes escollos a la hora de formar la unión entre las repúblicas afrikáner (Orange Free State y Transvaal) y las otras dos provincias (Natal y Provincia del Cabo) tras la Guerra Angloboer, también llamada Guerra Sudafricana. En resumen, desde su llegada a tierras africanas los boers se opusieron a cualquier relación con los nativos que indicara el más mínimo atisbo de igualdad entre ellos. Tenían claro su vocación de liderazgo; sabían quién habría de asumir el papel de amo y quién el de criado. Y aunque no carecían del todo de sentimientos racistas los colonos ingleses, en especial los afincados en la provincia de Natal, los políticos en Gran Bretaña y desde la lejanía, abogaban por una eventual igualdad social y política, sobre todo una vez abolida la esclavitud.<sup>1</sup> Ciertamente es que Westminster no siempre supo hacer prevalecer sus dictados en un díscolo territorio colonial cada vez más problemático y costoso de mantener. En 1903 Alfred Milner, Alto Comisario, en Sudáfrica encargó a Godfrey Lagden que redactara una política a seguir en el delicado asunto de los nativos de quienes llegó a apostillar: “A political equality of white and black is impossible. The white man must rule, because he is elevated by many, many steps above the black man; steps which it will take the latter centuries to climb...” (Oakes 1997: 266). Después de recorrer el país con la African Native Affairs Commission (SANAC), Lagden marcó como pauta a seguir el sistema de segregación que Herzog y Jan Smuts promocionarían y que los nacionalistas llevarían a grados extremos a partir de 1948. El tema del sufragio negro era quizá el mayor escollo

---

<sup>1</sup> La esclavitud fue abolida en 1834 en todo el imperio británico.

antes de la firma de la Unión. El proyecto de ley para una futura unión publicado en la prensa en 1907 ratificaba lo que las poblaciones no blancas ya se temían; el parlamento se compondría solamente de blancos menos en el caso de la colonia del Cabo donde existía el sufragio para un pequeño grupo de negros y mestizos. A la National Convention, octubre de 1908-febrero de 1909, que se reunió para discutir las condiciones que habrían de darse para que el país se uniera, sólo acudieron delegados blancos de las cuatro colonias. La delegación sudafricana que partió para Londres encabezada por Sir Henry de Villiers contaba también con los Generales Louis Botha y Jan Smuts. Habían sido activos participantes en el lado enemigo durante la Guerra Angloboer, — generales ex-combatientes de la guerra con los ingleses dominaban la vida política afrikáner — pero fueron bien recibidos en Gran Bretaña. Una vez constada que la inminente unión de los cuatro territorios seguiría adherida a la corona inglesa a pesar de su autoadministración, se permitió que esta unión se llevara adelante. Otra delegación salió hacia Londres ese junio de 1908: la que representaba a las reivindicaciones de los negros y los mestizos. Era encabezada por el liberal William Schreiner, anterior Primer Ministro de la provincia del Cabo y hermano de la novelista Olive Schreiner. Otros miembros de la delegación eran Matthew Fredericks y Abdullah Abdurahman, respectivos secretario y presidente de la African Political Organisation (APO) que en principio luchaba por los derechos de los mestizos pero que, gracias a Abdurahman, extendió su lucha de modo que incluyera a cualquier no europeo. Confiados siempre en que los ingleses protegerían sus intereses como fieles súbditos de la corona, pretendían asegurar que los no blancos disfrutarían de un status de igualdad. Apenas pudieron lograr que, al menos en la provincia del Cabo, conservase el sufragio cualquier hombre ciudadano británico que supiera escribir su nombre, dirección y profesión, que ganara 50 libras al año o que poseyera tierras por el valor de 75 libras.

Sólo el 10% de los mestizos y el 5% de los negros cumplían con estos requisitos. A la sazón, el 85% restante del electorado era blanco de entre una población que se componía de 77% de no blancos. En las demás provincias pocas esperanzas tenían los negros de obtener el derecho al voto. En Londres, después de mucho debatir la cuestión y de algunas propuestas rayando en lo ridículo se dejó la cuestión del voto tal como estaba. Los ingleses aún albergaban sentimientos de culpa hacia los afrikáners después de los horrores de los campos de concentración de la Guerra Angloboer en los que 25.000 mujeres y niños murieron de enfermedades y desnutrición. Muchos estaban bajo la influencia de las ideas sociales darwinianas; pues creían que los negros formaban parte de la humanidad aún en fase de evolución, reforzando el concepto de que ciertas razas se encontraban aún muy bajo en el escalón evolutivo. La ley que ratificaba la creación de la Unión de Sudáfrica fue aprobada el 10 de mayo de 1910. El hecho de que Westminster cediera a las exigencias afrikáner sobre el sufragio negro fue un duro golpe para una población negra y mestiza que se sentían súbditos de su majestad. Muchos eran los negros educados en las misiones que desde mediados del siglo diecinueve habían aceptado el *modus vivendi* colonial, su política y su religión. Era grande la desilusión de ver que el haber adquirido, en muchos casos, mayores niveles de “civilización” que muchos blancos, no era garantía de una inserción plena en esa sociedad. Incluso dentro de una institución como la iglesia que predicaba igualdad, los vicarios negros, vistos como inferiores, tenían pocas posibilidades de ascenso.

Pero los afrikáners pretendían acabar con cualquier pretensión de sufragio negro en cuanto antes. Tanto Louis Botha como Smuts apoyaban esta nada velada intención de los afrikáners. Cuando Botha, liderando una alianza de varios partidos, ganó las primeras elecciones de la recién creada Unión de Sudáfrica,<sup>1</sup> empezó una tradición de

---

<sup>1</sup> 31 de mayo de 1910. Catorce meses después esta alianza de partidos se convertiría en el South African Party.

primer ministros afrikáner que habría de durar hasta 1994. Botha equiparó las poblaciones anglo y afrikaansparlantes, lo cual le enfrentó a James Barry Herzog, pero la cuestión de los negros quedó por resolverse. La constitución no albergaba ninguna esperanza para ellos aunque respetaba los derechos al voto ya mencionados de los negros y mestizos de la Provincia del Cabo. Y así aparecen una serie de leyes desfavorables para los negros que con los años sólo el régimen apartheidista lograría superar. Con leyes como éstas Botha intenta engraciarse con ese sector de la población afrikáner que no desiste de manifestar su descontento. En 1913 la Natives' Land Act introduce una separación geográfica entre blancos y negros. Restringe la compra de tierras fuera de las reservas. Prohíbe que los negros cultiven tierras subarrendadas a blancos, obligándoles a convertirse en meros trabajadores en las granjas de blancos con la dependencia que esto comportaba, o a abandonar estas tierras para vagabundear por el paisaje sudafricano sin esperanza alguna de subsistir.

La coalición entre Botha y Smuts no era del agrado de muchos afrikáners sospechosos de la ambigüedad de Smuts, quien albergaba un sincero sentido de obligación y lealtad hacia la corona inglesa y el imperio. Al estallar la Primera Guerra Mundial, Smuts se puso de parte de los ingleses, y al frente de un contingente compuesto de sudafricanos—y, hay que decirlo, miles de voluntarios negros — conquista África del Sur Occidental (South West Africa, hoy Namibia) que estaba entonces en manos de los alemanes. En el mismo año, 1914, otro ex general de la Guerra Angloboer, James Barry Herzog, descontento con la línea de gobierno de Botha, funda, con el apoyo de D.F. Malan entre otros, el National Party. Los afrikáners aprovechan la coyuntura de la guerra para rebelarse con la pretensión de instituir una república afrikáner aparte e independiente de la Unión. Esta sublevación al cargo del Coronel Manie Maritz es muy pronto aplastada por Botha. Todos los rebeldes

pertenecían al Partido Nacionalista lo cual agrava las diferencias entre Botha y Herzog. La aparición de este partido político coincide con un auge del espíritu afrikáner, un deseo de imponer en toda la vida sudafricana un sello propio y alejado de lo inglés. D. F. Malan funda el periódico *De Burger* que servirá de plataforma lanzadera de la ideología afrikáner cuyas simpatías están con los alemanes por dos motivos: muchas familias afrikáner tienen antepasados alemanes y la desconfianza hacia los ingleses aún no ha remitido. Así se explica que la mayoría de los afrikáners prefirieron adoptar una postura pasiva frente a la solidaridad de Smuts con el imperio ante los acontecimientos bélicos que devastaban Europa. Los negros aún esperanzados de que sería la metrópoli quien tendría la última palabra en el asunto de sus reivindicaciones y ambición por ganarse el derecho al voto, se aliaron con la causa inglesa. A pesar de una inicial declinación de Smuts, escudándose en que era “a white man’s war” (Oakes 2000: 303), unos 83.000 africanos y 2.000 mestizos se alistaron como voluntarios. Más de 20.000 embarcaron rumbo a Europa donde eran segregados, encerrados en sus campamentos, prohibida la confraternización con los europeos. Durante esta década tienen los negros otro motivo de queja. En las minas la mano de obra blanca era mejor pagada, a veces diez veces más, que la negra. Los dueños de las compañías mineras, a menudo ingleses, acusados por el sector afrikáner de utilizar Sudáfrica como un lugar donde venir a hacerse ricos, procuraban remplazar la mano de obra blanca más cara por la negra más barata, sobre todo en los años posteriores a la guerra. Tanto los afrikáners más radicales como los grupos políticos más moderados aprovechaban de las muchas huelgas entre 1907 y 1922 para ganar adeptos a su partido y cruzadas particulares. Lo cierto es que el minero blanco luchó para conseguir derechos que casi nunca estaban a la altura de sus expectativas. 1922 vio una huelga minera que acabó con Smuts declarando la ley marcial y atacando a los manifestantes con tropas y aviones. No menos cierto es que el



negro era empleado por las minas no solamente como mano de obra no cualificada y por lo tanto más barata, sino también como instrumento para menoscabar el movimiento sindical blanco. El Mines and Works Act de 1911 cerraba a los negros la posibilidad de desempeñar los trabajos cualificados, los cuales se reservaban a los blancos. Las manifestaciones sindicales de los obreros negros eran más cruelmente reprimidas que las de sus colegas blancos; ni siquiera en el campo laboral hacían causa común las distintas etnias. Los directores de las minas querían romper con este monopolio blanco en los trabajos cualificados, no por hacer justicia con los trabajadores negros, sino por acabar con las demandas de mejores salarios de los mineros blancos. Así se explican las pancartas de la huelga minera de obreros blancos de 1922, que temiendo perder sus puestos de trabajo a los negros, rezaba: “Workers of the World Fight and Unite for a White South Africa” (Oakes 2000: 307).

Botha muere en 1919 y Smuts ocupa su lugar como primer ministro de la Unión Sudafricana y líder del South African Party (SAP). Ambos habían representado a Sudáfrica en el Tratado de Versalles — el gobierno hizo caso omiso de la petición de que acudiera a Versalles una representación de los africanos que habían participado en la guerra. La presencia de Smuts era cada vez más requerida en asuntos de índole internacional — influyó en la creación de la Liga de las Naciones al publicar *The League of Nations-A Practical Suggestion* e ideó, dentro del marco de La Liga de las Naciones, el sistema de mandatos por el cual África del Sur Occidental sería administrada por la Unión Sudafricana. Parecía poseer un gran talento para resolver los problemas internacionales y ajenos, pero no los de su propia casa donde era considerado un chaquetero por los afrikáners. En 1924 Herzog se alía con el Partido Laborista y un Partido Comunista de recién creación (1921) para derrocar a Smuts y gobierna hasta

1939. Su larga permanencia en el poder sería gracias siempre a las coaliciones. Al contrario que Smuts, Herzog se sentía sudafricano al 100%. Se expresaba en afrikaans principalmente. El precio que habría de pagar por el apoyo de los laboristas era ceder a las demandas de los trabajadores. Los nacionalistas seguían presionando para que Sudáfrica volviera a la situación anterior a la firma de la Paz de Vereeniging de 1902 que dio término a la Guerra Angloboer — el eterno sueño de una república boer y la hegemonía del afrikáner.

A estas alturas conviene mencionar unos acontecimientos que favorecerían esta tan deseada hegemonía afrikáner. Desde principios del siglo veinte en Stellenbosch, comarca rica por sus viñedos, los vinicultores se esfuerzan por fomentar la cultura afrikáner. Se funda la Universidad de Stellenbosch, y la Nasionale Pers (la prensa nacional). En julio 1915 aparece la primera edición del *De Burger* con el *dominee* (ministro de iglesia) D.F. Malan como editor. Cuando en 1925 la peculiar versión del holandés que se hablaba logra ser reconocida como lengua propia, afrikaans, este periódico obedeciendo a los dictados de la nueva ortografía pasa a llamarse *Die Burger*.<sup>1</sup> Se fundan en 1918 la mutua aseguradora, Santam, y el banco dedicado a la inversión, Sanlam. Estas dos empresas se convertirán en todo un símbolo de iniciativas empresariales afrikáner. Serán dirigidas por afrikáners y tendrían como objetivo socorrer a las pequeñas empresas dentro de esta comunidad. En 1919 aparece una siniestra y secreta organización llamada Broederbond (Vínculo fraternal). Sólo los “ware” (genuinos) “afrikáners without a tint of English blood” (Welsh 2000: 400) podrán aspirar a ser miembros. Reservará los mejores puestos de trabajo para los suyos. Se fomenta y se pretende alcanzar una situación de dominio. La palabra clave es “baaskap”(dominio, mando), sustantivo abstracto creado añadiendo el sufijo “skap” a la

---

<sup>1</sup> Periódico que ha perdurado hasta hoy en día.

palabra “baas” (amo) que estaría en la boca de millones de negros en cuanto se dirigiesen a un blanco durante los cuarenta años de sumisión impuesta por el apartheid. Organizaciones como los Boy Scouts o la Cruz Roja encontrarán organizaciones paralelas con su nombre afrikaans. En 1929 surge la Federasie van Afrikaans Kulturvereniging (La federación de sociedades culturales afrikáner) que fomenta abiertamente la lengua afrikaans y los mitos que sirven para aglutinar el *volk* (pueblo). Aparece una bandera sudafricana nueva con el Union Jack considerablemente reducido y un himno nacional llamado Die Landstem (La voz de la patria). A pesar de estos esfuerzos y la riqueza engendrada por una industrialización en auge, existe una clase pobre blanca, sobre todo entre los afrikáners que además se niega a aceptar ciertos tipos de trabajos que ellos consideran sólo dignos de los “kaffirs”.

Pero no son sólo los afrikáners que se organizan y que prosperan. Tras la Primera Guerra Mundial hay una gran demanda de mano de obra. Aumentan los precios y salarios, menos los de los negros: Las huelgas por parte de los negros eran severamente reprimidas. Una ley como The Masters and Servants Act (Ley de amos y criados) permitía condenar a un negro huelguista por incumplimiento de contrato. Las manifestaciones y protestas eran organizadas por el South African Native National Congress (SANNC) o como en el caso de 1920 por la Liga de Mujeres de la SANNC que se alzaron en contra de la imposición del salvoconducto a las mujeres. En las minas las huelgas se saldaban con muertes. En 1925 la SANNC se convierte en la African National Congress (ANC).<sup>1</sup> En sus inicios comulgaba con las ideas del partido comunista aunque más adelante se desvincularía de él. Surge un número de intelectuales negros, algunos el producto de Lovedale, otros de la universidad de Fort Hare, centros que sobrevivieron a pesar del hostigamiento de las autoridades, empeñadas en negarles

---

<sup>1</sup> Desde las elecciones de 1994 sigue siendo el partido que gobierna en mayoría

a los negros unos estudios superiores. Oradores como Davidson Don Jabavu y Z.K. Matthews con estudios de postgrado en Yale o en Londres disponían de curriculum que serían la envidia de muchos blancos. El periodista y escritor, Sol Plaatje, llegó a compartir en Kimberley la candidatura electoral con Sir Ernest Oppenheimer, empresario y gran animador de los negros en sus aspiraciones.

Herzog sale con la suya en 1925 al revocar el derecho al voto que sostenían un reducido número de negros en la provincia del Cabo. Al colectivo mestizo le dejó seguir disfrutando de este derecho. Los intereses de los negros serían representados por siete diputados parlamentarios blancos quienes, además, solo emitirían su voto en asuntos concernientes a los negros. Su Immorality Act de 1927 criminaliza las relaciones sexuales entre los blancos y los negros fuera de la institución matrimonial, lo cual nos indica claramente que había, muy a pesar del gobierno, matrimonios mixtos, una costumbre que se remontaba al siglo XVII.

El gobierno de Herzog sufre otra crisis en 1933 y sus nacionalistas se unen a los seguidores del South African Party (partido de Smuts) para crear un partido nuevo: el United Party. D. F. Malan aprovecha la coyuntura para desmarcarse de la política de Herzog formando un partido nacionalista nuevo: el Herenigde Nasionale Party (Partido Nacionalista “purificado”). Cuando Malan se presente a las elecciones de 1948 el partido se habrá desprendido de esta etiqueta para volver a apropiarse del término Partido Nacionalista (NP) a secas. Esta separación tiene como fin seguir adelante con el proyecto de una república, poner fin a las ideas consideradas demasiado liberales respecto a la población no blanca y fomentar el dominio de los afrikáners. La ANC pasa por una fase de debilitación. Mientras que el país, tras la crisis que coincide con la gran depresión del 1929, experimenta unos años de riqueza respaldada por el oro y la industrialización, las condiciones de vida en las zonas rurales a donde se aislaban los

negros se volvían insostenibles. Pero es precisamente esta industrialización la que provoca un desplazamiento de la población negra a las ciudades creando una división entre negros rurales y negros urbanizados. Las condiciones de los blancos pobres mejoraban al ponerse en marcha un plan de ayudas en forma de becas y se seguía la práctica de imposibilitarles a los negros el acceso a puestos de relevancia. D. F. Malan se convierte en el adalid de las ambiciones afrikáner. La siniestra organización Broederbond es criticada incluso por Herzog, quien, siendo afrikáner, tiene un concepto de un país donde el dominio blanco fuera compartido por los ciudadanos tanto ingleses como afrikáners. Como oposición queda un puñado de relevantes figuras, vestigios de ese liberalismo de comienzos del siglo tan bien representado por Merriman, los Schreiner, Richard Solomon, Jan Hofmeyer o el Coronel Stallard quien formó el Dominion Party con la pretensión de mantener el nexo con Gran Bretaña. Durante los años de su gobierno, Herzog supo colocar en los puestos de la autoridad local y administración a los afrikáners. Estos también fueron incorporándose en mayor número a la fuerza policial; una fuerza policial con cada vez más recursos legales para expulsar a negros de las ciudades, implementando las leyes de los salvoconductos. Pero aún así muchas autoridades locales se negaban a poner en práctica la política de la segregación. Sólo la justicia en las más altas instancias quedó del todo imparcial. Las simpatías de los nacionalistas de Malan con el fascismo europeo en auge y los peligros que se avecinaban para Sudáfrica quedaban bien reflejados en los artículos publicados en *Die Burger* negando la persecución de judíos en Alemania y exigiendo restricciones que atajasen la inmigración judía a Sudáfrica.

En 1939 cuando una vez más Sudáfrica tuvo que debatirse entre la neutralidad o aliarse con Inglaterra en la guerra, Herzog y Smuts vuelven a enfrentarse. Smuts gana el apoyo del parlamento a favor de la participación sudafricana cuando la postura de

Herzog adquiere tintes de simpatía con Alemania. Herzog dimite. Smuts se convierte en primer ministro y Sudáfrica se prepara para enviar tropas al norte de África. La ANC respalda la decisión de Smuts. Propone que ya es hora de reconocer a los negros y mestizos como ciudadanos de plenos derechos y por lo tanto obligaciones, entre ellas la de luchar al lado sus compatriotas blancos. Los voluntarios negros y mestizos fueron recibidos con los brazos abiertos pero no como combatientes. Sus labores eran las de cavar trincheras, conducir, cocinar y trasladar a los heridos. Después de la guerra las compensaciones en forma de ropa y dinero recibidas por los soldados negros eran inferiores a las de los mestizos y blancos.

En las elecciones de 1943 el United Party con General Jan Smuts a la cabeza sigue teniendo mayor poder de captación del voto que los nacionalistas. En 1944 se funda la Youth League de la ANC, la Congress Youth League. Su primer presidente fue Anton Lambede. Lambede es un ferviente africanista cuya ideología se basaba en las enseñanzas de Marcus Garvey animando a todos los africanos a unirse en busca de un África para los africanos. Cuenta la CYL en sus filas con las figuras que habrían de jugar un papel muy relevante en la futura vida política y defensa de los derechos de los negros: Walter Sisulu, Oliver Tambo y Nelson Mandela — los dos últimos licenciados en derecho en Fort Hare. Los tres se oponían al comunismo. En 1947 el sentimiento pro-británico se ve reforzado por la visita de Jorge VI, su esposa y sus dos hijas Margaret y Elisabeth quien acabaría convirtiéndose en reina. De cara a las elecciones de 1948 Malan se centró en la cuestión de los negros. El electorado blanco se ve indeciso entre una postura no muy clara del United Party y el miedo fomentado por los nacionalistas del “swart gevaar” (peligro negro) que acarrearía la pérdida de su hegemonía. El plan ideado por Paul Sauer señalaba entre otras lindezas que habría que distinguir entre mestizos negros e indios. Los mestizos, después de todo, tenían un

porcentaje de sangre blanca. No pertenecían a ninguna de las etnias conocidas, practicaban las religiones católicas o protestantes de los blancos y hablaban los dos idiomas traídos por los blancos. No obstante, el derecho al voto para los mestizos en la provincia del Cabo sería suprimido. Los perversos misioneros serían relevados de su labor educativa. Se encargaría el estado de la escolarización de los no blancos. El desplazamiento de los negros y sus lugares de residencia serían controlados. A los negros se les debería conceder otro sistema político marcado por las pautas de la vida en las reservas. Los jefes tribales fueron manipulados y animados a ejercer su influencia para frenar la migración de familias hacia las ciudades blancas. El United Party obtuvo un mayor número de votos que los nacionalistas pero no ganaron las elecciones debido al peso que se dio al voto rural. En las zonas rurales se requería menos votos para lograr un escaño y el apoyo de Malan entre la población rural era apabullante. Con D.F. Malan, 74 años de edad, ex-ministro de la Iglesia Holandesa Reformada, como Primer Ministro, los nacionalistas tenían la vía libre para implementar la política de separación que acabaría acuñando, gracias a un término empleado por Sauer: el apartheid. Hasta entonces se hablaba de “segregation”. Las ideas de Malan eran aún más siniestras que las que Sauer había trazado en su plan.

### La primera fase: 1948-1960

El nuevo gobierno se componía de afrikáners de pura cepa, de línea dura y plenamente comprometidos con la causa del apartheid. En seguida hubo un afán de *afrikanerizar* el ejército, la policía, la judicatura y el cuerpo de funcionarios. Era una manera de asegurarse una más rápida purga de ideas liberales o izquierdistas en los ámbitos administrativos. Los sindicatos negros dejaron de ser reconocidos. Se cancelaron los programas de enseñanza de oficios para los negros y en las escuelas se

dejó de proveer comidas. Merece la pena dedicar unas líneas al estudio de la manera en qué el gobierno impuso su ideología.

En primer lugar había que mantener separada a la población a través de unas leyes clasificadoras. La ley llamada Population Registration Act de 1950 se encargaría de decidir a qué grupo racial pertenecía un ciudadano, el cual además llevaría sobre su persona una tarjeta que lo identificara como tal. Los blancos formaban un grupo étnico único y aparte. El término “native” hasta entonces empleado para referirse a los negros pasó a ser sustituido por “Bantu”. El enorme grupo de *bantus* eran a su vez subdivididos en diez grupos definidos por sus respectivas lenguas. La población mestiza además de ser clasificada geográficamente — Cape Coloured, Griqua y Malayos del Cabo — incluían también a las poblaciones india, china y de cualquier otro origen asiático. Muchas familias se vieron afectadas y separadas por unas leyes tan arbitrarias como inflexibles — el criterio era sobre todo el de la apariencia física. Más de un hijo blanco se vio obligado a dejar una escuela exclusivamente para blancos e ir a vivir lejos de los suyos. Muchos fueron los casos de mestizos cuyas pieles claras bastaron para engañar a las autoridades sobre sus orígenes, accediendo a una vida de blancos mientras sus familiares vivían en una barriada sin poder acercarse a ellos. Precisamente este tema de “try for white” se convertiría en un *leitmotiv* en el teatro sudafricano. El más célebre ejemplo, sin ser el primero, es *The Blood Knot* de Fugard.

A continuación aparecen las leyes que han de reforzar esta política de separación: las que afecten las relaciones sexuales o las tentaciones de matrimonios mixtos. El Prohibition of Mixed Marriages Act de 1949 prohíbe que un blanco se case con cualquier no europeo. En 1950 el gobierno aprueba una revisión de The Immorality Act, que da un paso más allá de la ley anterior de 1927 promulgada por Herzog. Criminaliza las relaciones sexuales entre miembros de distintas razas; engloba a los indios y



mestizos y ya no sólo negros y blancos. Con la excusa de hacer respetar esta ley se llevaron a cabo redadas. La policía irrumpía en los dormitorios de los ciudadanos y sacaban fotografías de un acto tachado de inmoral. De nuevo Fugard trata este tema en su obra *Statements After an Arrest under the Immorality Act*. No deja de ser curioso que precisamente una de las primeras personas a sufrir en sus carnes, y nunca mejor dicho, las consecuencias de esta ley fue un pastor de la Iglesia Holandesa Reformada que contaba con todos los ministros del gobierno entre sus fieles y que tanto se afanó por crear un nexo entre las leyes racistas y la exégesis de la Biblia.<sup>1</sup> De hecho hasta 1984 la iglesia Holandesa Reformada no reconoció que la Biblia no presentaba justificación alguna del apartheid.

En tercer lugar el gobierno se encarga de la demarcación de zonas residenciales, imponiendo el desahucio cuando fuera necesario. El Group Areas Act de 1950 tampoco era muy original. El Natives Urban Act de 1923 ya obligaba a los negros a vivir en zonas declaradas para ellos. Una vez más la versión nueva de la ley incluía a los indios y mestizos. Fue necesario un plan urgente de construcción para reagrupar a la población no blanca en las nuevas zonas. Hubo mucha resistencia a esta polémica política y amargas disputas entre las autoridades municipales y el gobierno central. Los nuevos lugares no estaban cerca de las ciudades y lugares de trabajo de la población no blanca. A menudo disponían de escasos medios de transporte, viéndose obligados a realizar largas caminatas para llegar a sus lugares de trabajo. Estas barriadas llamadas *townships* o *locations* se componían de casitas cortadas por el mismo patrón, sin facilidades, ni siquiera corriente eléctrica. Se comenta que las anchas avenidas que separaban una fila de casas de otra estaban construidas pensando en la necesidad por parte de la policía o el ejército de poder entrar fácilmente en caso de disturbios. No fue hasta la década de los

---

<sup>1</sup> D. Oakes (ed.) *Readers' Digest: Illustrated History of South Africa*, 1988. p.375

sesenta que el gobierno pudo imponer los desahucios a gran escala. Fueron muy sonados el de Sophiatown en los alrededores de Johannesburgo, el de Alexandria y el de District Six en la Ciudad del Cabo. Con el paso del tiempo estos lugares se convirtieron en símbolos de resistencia. Forman parte de la memoria colectiva y mucho se ha escrito de la vida en ellos con nostalgia y un sentimiento de pérdida irreparable.

A partir de 1953 y mediante el Reservation of Separate Amenities Act se produce el fenómeno del “petty apartheid” (el apartheid mezquino).<sup>1</sup> Permitir que los miembros de distintas razas compartieran las mismas facilidades o instalaciones ya no quedaba del albedrío de las autoridades locales. En todo el país y de acuerdo con la nueva política implantada al ámbito nacional, las bibliotecas, hoteles, bancos, oficinas de correos, restaurantes, campos deportivos, el transporte público, las playas y parques e incluso los servicios públicos dispondrían de entradas separadas, y espacios dedicados a los blancos y los no blancos. Era un sistema caro de imponer.

Una manera de lograr la separación geográfica y económica era crear los *Homelands* (patrias) en las reservas. Los negros que no estuvieran trabajando para los blancos se verían obligados a restringir su movimiento a los confines de estas reservas. La Comisión Tomlinson (1950-1955) proponía que se ampliase la superficie de las reservas, que se invirtiera en ellas frenando así la necesidad de emigración. Los nacionalistas no estaban dispuestos a invertir ingentes cantidades de dinero en desarrollar las reservas ni en concederles más territorio. Crearon industrias colindantes con las reservas que dieran empleo a los negros. Abusando del respeto ancestral a sus costumbres y sistema tribal, los nacionalistas reforzaron el poder de los jefes tribales. Para controlar el flujo de población negra a las urbes blancas, las leyes referentes a los salvoconductos se hicieron más estrictas. La ley de 1952, engañosamente llamada The

---

<sup>1</sup> Llamado así por tratar de asuntos aparentemente de tan poca importancia.

Abolition of Passes Act, no abolía el salvo conducto sino que lo remplazaba con una libreta de 96 páginas llamado *reference book* . El portador, desde profesores de universidad a empleados del ferrocarril, habría de llevarlo encima siempre. El nuevo documento identificador era reforzado por la toma de huellas dactilares hasta entonces reservado a los criminales. Las 94 páginas aportaban toda índole de información sobre el titular. Con el Native Laws Amendmant Act, también de 1952 Hendrik Verwoerd, al darse cuenta de que la población urbana negra incrementaba con la llegada de las mujeres a la ciudad, con la consecuente creación de familias, extendió la ley de los salvoconductos a las mujeres. En 1953 los sindicatos interraciales fueron abolidos. De este modo, mientras que los sindicatos representativos de los obreros blancos podían conseguir mejoras salariales, la mano de obra negra quedaba baja. Los africanos que no podían demostrar tener una familia — posiblemente la tenían en la reserva — cobraban el sueldo de un soltero.

Un arma decisiva fue el control de la educación de la población negra. Hendrik Verwoerd, siendo aún ministro de Native Affairs, tuvo un papel relevante en este tema. Hasta 1953, cuando el gobierno aprueba el Bantu Education Act, el 70% de las escuelas para alumnos negros estaban en las manos de las distintas denominaciones religiosas. Las restantes corrían al cargo del gobierno. La ley de 1953 veía con buenos ojos que el gobierno se encargara del sistema educativo de la población negra. Muchas de las citas atribuidas a Hendrik Verwoerd son tan espantosas por la crudeza con que plasma abiertamente el sentir afrikáner. Sobre la ley de educación dijo: “The Natives will be taught from childhood to realise that equality with Europeans is not for them ... .There is no place for the Bantu child above the level of certain forms of labour ... .Until now he has been subjected to a school system which drew him away from his own community and misled him by showing him the green pastures of European society in which he was

not allowed to graze” (Discurso en el senado, 1953).<sup>1</sup> Con estas palabras Verwoerd aborta cualquier ambición por parte de los negros a aspirar a puestos de trabajo que requieran una preparación académica mínima, relegándoles al ámbito de los trabajos manuales. A pesar de todo, la población negra pudo sacarle un provecho a esta ley de educación. Las misiones cada vez peor capacitadas par financiar sus programas educativos, dependían de subvenciones estatales. Los nuevos presupuestos dedicados a la educación reportaban más dinero hacia la educación de los blancos pero aumentó también la inversión en la educación de los negros. Hacia finales de los cincuenta con una nueva ley se dificultó la entrada de negros a las universidades blancas. Nuevas universidades fueron construidas para las demás etnias.

Cuando se dieron las elecciones de 1948 todo adulto blanco disfrutaba del derecho al votar. Cuando se acabó con el privilegio de votar de una pequeña minoría negra en la provincia del Cabo en 1936 se creó el Native Representative Council (NRC). El grupo no tenía poder alguno. Su cometido era aconsejar al gobierno en asuntos relacionados con los negros, pero fue abolido en 1951. Con el Bantu Authorities Act de 1951 se remata un moribundo NRC y a los negros se les remite a sus jefes tribales como únicos representantes legítimos. Esta connivencia entre los jefes y el gobierno conducirá en algunos casos al autoritarismo y corrupción contra cual se rebelarían los zulúes en la provincia de Natal. En 1954 Hans Striedom, sucesor de Malan, consigue arrebatárles a los 40.000 votantes mestizos este derecho. El electorado sudafricano es, a partir de ahora, exclusivamente blanco. La población india seguía siendo considerada extranjera (alien) y hasta 1963 ni siquiera se reconoció su derecho de residencia en el país.

---

<sup>1</sup> Citado en Nuttall, Tim ,1998, p.32

## Resistencia.

Cierto es que la mayoría de la población blanca no ofreció resistencia alguna a las medidas que tomaba el gobierno nacionalista. La minoría de la población blanca que se armó de valor para unirse a la mayoría negra al cargo de esta resistencia lo hizo uniéndose a organizaciones como el Partido Comunista, El Congreso de los Demócratas, el Partido Liberal y la Black Sash (Banda Negra), respaldados por algunas denominaciones religiosas y en pocos casos haciéndose oír en el parlamento. Desde la aparición en 1921 del Communist Party of South Africa (CPSA) eran constantes las luchas internas y cambios de postura. Era rechazado por los principales partidos y organizaciones políticas negras. Cuando los nacionalistas estrenaron gobierno en 1948 el partido comunista sudafricano ejercía una fuerte influencia en los sindicatos negros y lograba un nuevo acercamiento a la ANC y al African Indian Congress (AIC). Sus sedes se habían convertido en blanco de redadas policiales, especialmente a partir de las huelgas mineras de 1946. Los nacionalistas no tardarán en ilegalizarlo. El 1 de Mayo 1950 el Partido Comunista organiza una huelga protestando por los sueldos bajos, la prohibición de los cabezas del partido (banning) y las intenciones del gobierno de abolir el Partido Comunista. La reacción policial deja 18 muertos. La ANC convoca un día nacional de luto y protesta el 26 de junio y como réplica el gobierno aprueba el Suppression of Communism Act con lo cual el partido comunista queda ilegalizado y destinado a la clandestinidad.

La ANC se había convertido en el pivote central de la resistencia compuesta por los grupos mencionados arriba. Era una organización con pocos recursos para enfrentarse a la sofisticada maquinaria del estado. Muchos de sus líderes ocupaban puestos de trabajo con qué ganaban su sustento, no pudiendo dedicarse plenamente a la labor política que requería la situación. Tanto Pixley Seme uno de sus fundadores, como Alfred Xuma su

sucesor al mando, eran hombres de línea moderada. La CongressYouth League (CYL) abogaba originalmente por unos cambios que dejaran “Africa for the Africans” pero no tardaron en formar una alianza multirracial con los miembros del Indian Congress y a contar con el apoyo del Partido Comunista. En vista de los pocos resultados conseguidos frente a los nacionalistas en la agresiva imposición de su política, la ANC aceptó la propuesta de su CYL de pasar a una línea de resistencia más agresiva en forma de huelgas generales y actos de desobediencia civil a la mayor escala posible. El comienzo de esta campaña de desafío coincidiría con el tricentenario de la llegada de Jan van Riebeeck al Cabo el 6 de abril 1952.

En 1952 se forma un consejo entre la ANC, el South African Indian Congress y el Franchise Action Committee, una organización que luchaba en favor de los derechos de los mestizos en la Provincia del Cabo. El objetivo era presentar una protesta conjunta contra seis leyes de las arriba mencionadas y la ilegalización del Partido Comunista. Este desafío seguía las pautas marcadas por la resistencia pasiva de Mohandas Gandhi. Las consignas eran pasearse por los barrios designados sólo para blancos, no llevar los salvoconductos, utilizar los lugares públicos reservados para blancos y provocar arrestos masivos que llenarían las cárceles. Esta campaña tuvo un éxito considerable sobre todo en Port Elizabeth y East London. Por primera vez los tres principales grupos no europeos hacían un frente común. No siempre se pudo sostener la naturaleza pacífica con que se inició la campaña. Hubo muertos por los dos lados. 8.000 personas fueron arrestadas además de muchos de los líderes de la ANC, quedando pendientes de juicios acusados de pertenecer al ilegalizado Partido Comunista. Pero la ANC ganó muchísimos adeptos. Los nacionalistas se sirvieron del miedo de los blancos ante los acontecimientos para ganarse nuevos votantes y ganar las elecciones de 1953.

En 1952, el mismo año de la campaña de desafío, es elegido presidente general de la ANC Albert Luthuli y Walter Sisulu, secretario general. El gobierno no tarda en proscribirlos, privándoles de la posibilidad de trabajar o participar en actividad política alguna, al menos, abiertamente. Un grupo nuevo emerge: el Congress Alliance. Se compone de muchas afiliaciones además de una organización de blancos de izquierdas, entre ellos miembros del prohibido Partido Comunista. Esta organización recibe el apoyo de las Naciones Unidas. Enseguida inician planes para otra campaña que se llamaría Congress of the People. Esta vez se pretende redactar una carta, Freedom Charter, donde quedaría reflejada la visión para el futuro que tenían estas organizaciones. De modo que el deseo del pueblo se viera plasmado en la carta se realizaron sondeos, buscando la mayor participación posible de la población. Los delegados habrían de representar todos los rincones de país. El 26 de junio, 1955 se reunieron en Kliptown, cerca de Johannesburgo para presentar la carta. El segundo día la plataforma fue desmantelada por la policía, los delegados fueron registrados, zarandeados, sus nombres y direcciones fueron anotadas, e ingentes cantidades de documentos incautados. Todos los blancos presentes fueron fotografiados. La policía llevaría a cabo registros en las casas de los activistas, recopilando información, buscando documentos relacionados con la redacción de la carta. En diciembre de 1956, 156 activistas son encarcelados. El juicio por traición e incitación a disturbios comienza en 1957 y se alarga hasta 1961. La atención de la comunidad internacional estaba sobre Sudáfrica. De todas partes llegaban fondos para sufragar los gastos legales y el sustento de las familias de los acusados. La demora del juicio debilitó mucho la ANC que se veía sin sus líderes. La carta se convertiría en el símbolo de una constitución para una futura Sudáfrica y comienza así: “We, the people of South Africa, declare for all our country and the world to know that South Africa belongs to all who live in it, black and white,

and that no government can justly claim authority unless it is based on the will of the people”. Esta declaración de igualdad dará pie, como ya veremos, a discrepancias entre los negros. No olvidemos que la ANC tenía entre sus lemas iniciales el de África para los africanos.

Una de las más sonadas campañas fue la organizada contra la ley que obligaba a las mujeres negras a llevar salvoconductos. El 8 de agosto 1956, hoy en día conocido por el Día Nacional de las Mujeres y festivo en Sudáfrica, 20.000 mujeres marcharon hacia el Union Building, la sede del gobierno en Pretoria. El contingente de mujeres negras, mestizas, indias y blancas llevaba paquetes de cartas de protesta al entonces Primer Ministro J.G.Striydom. Muchos niños acompañaron a sus madres lo cual posiblemente evitó males mayores. Las mujeres en Pretoria se sentían respaldadas por similares manifestaciones de mujeres por todo el país. Se les negó entrada al edificio pero irrumpieron en él depositando las cartas en su interior al no encontrar a Striydom. De nuevo fue una campaña orquestada por una combinación de grupos multirraciales: la Liga de Mujeres de la ANC, la Federación de Mujeres Sudafricanas (FSAW) fundada en 1954 y ligada al Congress Alliance. El resultado fue el arresto de los líderes del Congress of the People quienes fueron acusados de alta traición, de agitación y incitación a la violencia bajo la influencia del Partido Comunista. Los juicios se alargaron durante dos o tres años y algunos historiadores consideran que esta demora fue deliberada. Con sus líderes en la cárcel pendientes de juicio, la resistencia se vio debilitada.

El gobierno mientras tanto apretaba las tuercas de la maquinaria apartheidista. Las protestas de las mujeres se sumaban a las reivindicaciones políticas de las organizaciones políticamente organizadas. En las zonas rurales había manifestaciones por la escasez de terreno, por el control que el gobierno ejercía sobre el número de



ganado que podían poseer en las reservas y los métodos de pasto y finalmente la corrupción y abuso de autoridad por parte de los jefes tribales. La rebelión de Mpondo, Provincia de Natal, fue la más dramática y la de mayor duración. Representantes del gobierno fueron expulsados del territorio; miles de insurrectos se negaban a pagar impuestos y finalmente diecisiete jefes, títeres del gobierno, fueron asesinados. El gobierno de Pretoria se vio obligado a enviar al ejército para aplastar la rebelión. Más de 5.000 insurrectos y sus cabecillas fueron arrestados. Durban, ciudad de esta misma provincia, vio en junio 1959 la sublevación de mujeres que protestaban por las redadas que la policía realizaba en los *shebeens*<sup>1</sup> y los traslados forzosos de sus lugares de residencia a otras barriadas según se iban declarando más y más zonas sólo para blancos.

La Congress Alliance recibiría el apoyo del South African Congress of Trade Unions (SACTO) que se formó en 1955 con el fin de organizar a los trabajadores de las fábricas. SACTO convocó jornadas de absentismo laboral durante los años 1958-1960. La representación de las demandas de los negros estaba en manos de la ANC pero un grupo de 300 “africanistas” liderados por hombres de la talla de Robert Sobukwe y Potlako Leballo no tardó en mostrar su desacuerdo con la desviación de lo que era para ellos una declaración de principios. El primer artículo de la Freedom Charter contaba con todas las razas viviendo en el país, blancos incluidos; el ideal africanista de Anton Lembede, fundador del CYL, se había vuelto multirracial. La ANC era partidaria de llevar a cabo campañas eficazmente organizadas. Esta táctica no convencía a los africanistas para quienes las cosas no transcurrían tan veloces como ellos deseaban. Optaban por iluminar al pueblo, y que éste buscara una solución que descartara irremisiblemente cualquier cooperación con los blancos liberales, o cualquier

---

<sup>1</sup> Lugares donde se destilaba y vendía alcohol ilegalmente. Solían estar regentados por mujeres.

organización política negra, que siendo manipulada por el gobierno, tuviera su fuerza política mermada. Dadas las diferencias irreconciliables de las dos posturas, se forma la Pan Africanist Congress (PAC) en 1959. Potlako y Sobukwe explotaron la disensión, aprovechando el encarcelamiento de la mayoría de los líderes de la ANC. Albert Luthuli ya había advertido que el africanismo se desbocaba hacia un extremismo racial. Para los africanistas el comienzo de las agresiones contra las Hijas e Hijos de África (personificada) comienza con la llegada de Jan van Riebeeck en 1652. A partir de ahora comienza una rivalidad entre las dos organizaciones que culminará en la tragedia de Sharpeville y la ilegalización de las dos organizaciones, debilitando enormemente el movimiento de oposición al apartheid.

La ANC quiso convocar una huelga general el 31 de marzo, 1960 para protesta por la ley de los salvoconductos. La PAC para no quedarse en segundo plano convoca la huelga para el 21 de marzo. Todas las barriadas negras del país son testigos de enormes concentraciones de trabajadores, espantadas en algunos casos por aviones militares en vuelo raso, en otros por las porras durante las cargas policiales. Sólo en Sharpeville, cerca de Vereeniging, se hace firme la muchedumbre. Las versiones de lo que ocurre allí son distintas pero todo indica que fue el nerviosismo de unos agentes inexpertos que hizo que abrieran fuego sobre la multitud, dejando 69 muertos y 80 heridos. La ANC convocó nuevas huelgas de protesta por las muertes. En la huelga de las grandes urbes como Durban, Johannesburgo y Port Elizabeth el absentismo laboral fue prácticamente del 100%. Muchos líderes de la ANC y de la PAC son arrestados por lo cual hay manifestaciones en las barriadas de Langa y Nyanga de la Ciudad del Cabo y en Cato Manor cerca de Durban. Las dos organizaciones envían al extranjero socios que podrán organizar la resistencia desde allí. Sobukwe es encarcelado y el gobierno se inventaría una ley por la cual se le incrementaba la pena por otro año sucesivamente. El 8 de abril,

dieciocho días tras los sucesos de Sharpeville, el gobierno ilegaliza a las dos organizaciones. El día después de esta ilegalización, Hendrik Verwoerd sufre su primer atentado a manos de un blanco que le disparó dos veces en la cara. El segundo atentado que acabaría con su vida lo realizaría un mensajero del parlamento con arma blanca en abril de 1961.<sup>1</sup>

Mientras que la política del gobierno nacionalista no hace nada por limar las diferencias entre blancos y negros sino que parece animarlas, en asuntos exteriores y su afán de crear una república, las cosas van viento en popa en la década de los cincuenta. En 1957 todas las banderas inglesas desaparecen de los edificios gubernamentales. *Die Stem*, ahora traducido al inglés, sustituye al *God Save the Queen* como himno nacional. El rand ocupa el lugar de la libra como sistema monetario. En 1960 Hendrik Verwoerd convoca el referéndum que daría a Sudáfrica en 1961 su muy anhelada independencia del Reino Unido. El sueño afrikáner de una república gobernado por afrikáners, desconectada del Reino Unido y con los negros como ciudadanos de segunda se había hecho realidad.

## La segunda fase: la década de los sesenta

Algunos historiadores han bautizado la década de los sesenta como “the silent sixties”. Con la ilegalización de la ANC y la PAC el gobierno nacionalista pudo aplastar una ya debilitada resistencia popular y avanzar en su empeño de implementar el desarrollo por separado de los pueblos en Sudáfrica. Sin embargo los acontecimientos que se fraguaban en los sesenta habrían de repercutir en un nuevo modo de resistir que se haría sentir en los años 70/ 80. La eficacia con qué el gobierno pudo suprimir las revueltas populares y anular el poder sindical de los negros animó a las empresas

---

<sup>1</sup> Dimitri Tsafendas, nacido en Mozambique de padre griego y madre africana, fue declarado demente y ingresado en un psiquiátrico.

extranjeras a invertir en Sudáfrica. La presencia de los inversores norteamericanos y británicos no era nueva pero ahora les toca el turno a Francia, Japón y Alemania. Los japoneses disfrutarían de un status especial — blancos honorarios — no extensible, por ejemplo, a la población china. La mano de obra era barata porque los sindicatos representativos de la población negra carecían de líderes. Emergía una clase afrikáner rica. Un sector industrial en auge dio trabajo a una población negra cada vez más necesitada. Mientras que las mujeres blancas optaban a trabajos de funcionarias en la administración, las mujeres negras ocupaban sus lugares en las fábricas. La bonanza que vivió el país tuvo el efecto de acabar con el descontento de muchos blancos y aunque no del mismo grado de muchos negros, sobre todo los que podían trabajar en las ciudades, mejor remunerado que en las zonas rurales. Y así ganan los nacionalistas las elecciones de 1961 y 1966 con una mayoría cada vez más amplia. El United Party, al borde de la extinción, seguía sin una política muy clara. En 1968, siendo John Vorster primer ministro, se ilegalizan los partidos multirraciales.<sup>1</sup> Con esta medida el gobierno obliga a desmantelarse al Partido Liberal, quedándose prácticamente sin oposición alguna. Pero el efecto de llamada producido por los puestos de trabajo disponible en las urbes sería un arma de doble filo. Por un lado se pretendía conservar las ciudades como reductos exclusivamente para blancos. Por otro lado se necesitaba de la mano de obra. En torno a las ciudades se fueron creando guetos. A pesar de las leyes relacionadas con la migración, de los esfuerzos por no permitir que la población negra formara núcleos familiares fuera de las reservas, de los intentos por acercar el trabajo a las reservas, animando a los empresarios blancos a abrir fábricas en zonas colindantes con las reservas, una población negra cada vez mayor se fue concentrando en torno a las ciudades. En Johannesburgo el gobierno deja de construir casas familiares para los

---

<sup>1</sup> Se disuelve el Liberal Party, partido de izquierdas multirracial que había sido fundado en 1953 por, entre otros, el escritor Alan Paton y que abogaba por la igualdad política de todos.

trabajadores de las minas y acaba albergándolos en *hostels*. Las zonas que en los años cincuenta no fueron definitivamente despejadas para ser ocupadas por blancos lo fueron en los años sesenta. En el caso de Cato Manor, barriada de Durban, la población fue llevada a 25 kilómetros del centro. En 1966 el barrio pintoresco y multirracial de District Six en la Ciudad del Cabo fue declarado zona blanca en medio de una gran polémica. El número de negros arrestados en las zonas urbanas iba en aumento. Sólo en el año 1968, 700.000 personas fueron arrestadas por infringir la ley de los salvoconductos. A pesar de las medidas draconianas, en cuanto a esta ley se refiere, la población negra desplegó mucho ingenio para burlarla como demuestra la obra de Fugard *Sizwe Bansi is Dead* . Esta población urbana acumulada será políticamente movilizadora de otro modo en la década de los setenta. De entre ella surgiría una generación de negros con estudios secundarios. A estas alturas no son sólo los negros los que se ven afectados por los desahucios sino además los indios y mestizos. A estas dos etnias no se les puede colgar la etiqueta que marque como suya ninguna reserva; sin embargo se les busca áreas alejadas y separadas de los blancos.

La debilitación de las organizaciones y partidos opositores fue acompañada de una agresiva imposición de su ideología. Los nacionalistas se convirtieron en expertos a la hora de acuñar nuevos términos que disfrazaran las viejas ideas de siempre. Las reservas ahora se llamaban *homelands* y empeñarían otro papel en sus planes. La connotación de patria que conlleva la palabra corresponde al deseo del gobierno de privarles a los negros de cualquier sentimiento patriótico que pudieran sentir sobre el territorio sudafricano que no fuera esas zonas a las que se les habían restringido. Intentaron suavizar el concepto del apartheid empleando el término “separate development”. El vivir en los *homelands* permitiría que los negros ejerciesen el derecho político de autodeterminación bajo sus dirigentes tradicionales, los jefes tribales. La palabra *native* es

ahora sustituida por *bantu*. Los *homelands* serán popularmente rebautizadas *bantustans*. En 1959 el gobierno había aprobado una ley, el Promotion of Bantu Self-Government Act, por la cual las distintas etnias eran agrupadas, primero en ocho, y luego en diez *homelands*. Cada una tendría su propio gobierno que, si así lo deseaba, podría optar a la auto-determinación. Se hablaba de una *commonwealth* de naciones étnicas guiadas por la nación sudafricana blanca. Fue un sistema que estuvo vigente durante más de 25 años. Unas 3,5 millones de personas se vieron afectadas por los desplazamientos forzosos. La postura de los jefes tribales estaba dividida. Los había quienes al igual que la ANC, la PAC, y la SACP sólo lo veían como una estrategia para dividir a la población negra en sus reivindicaciones comunes, inventando diferencias que pudieran alienarles. Otros lo aceptaron como una oportunidad de recibir tierras donde vivirían sin el yugo del blanco. En 1963 el jefe Matanzima fue el primero en convertirse en jefe de un *bantustan*. El sistema era impopular entre la población urbana y rural pero dentro de los mismísimos *bantustans* lo apoyaban los jefes tribales cuyo poder se reforzaba, y todos los oficiales que ocupaban los cargos que de lo contrario ocuparían blancos. El gobierno prohibió que los blancos estableciesen negocios en los *bantustans*, dejando esta vía abierta a los nativos. Con el establecimiento de los *bantustans*, los bantus, o sea, los negros, se convertían en residentes temporales en las zonas blancas mientras disponían de un puesto de trabajo. Los incapacitados, los mayores, las viudas, los despedidos de las granjas de los blancos y los desempleados en general componían los “superfluos”. Tampoco interesaba la clase profesional como los médicos, abogados o industriales a quienes el mercado blanco de trabajo no absorbía. Las reservas ahora llamadas *homelands* ya estaban superpobladas mucho antes de los sesenta. Las promesas de más territorio y de inversión no se cumplieron. La carencia de empleo en estas reservas obligaba a una emigración indeseada por el gobierno. La introducción de

maquinaria en las granjas de los blancos hacía innecesaria mucha mano de obra. Familias enteras que habían vivido a la sombra de sus jefes blancos granjeros se vieron de repente sin trabajo ni hogar. Algunos que habían poseído tierras se vieron obligados a malvenderlas o a recibir poca compensación al ser desahuciados y mandados a las reservas. Se calcula que a comienzos de los 70 casi dos millones de personas habían sido desarraigadas. Muchos acabaron en pueblos que no disponían de escuelas, tiendas o clínicas. Debido a la mala nutrición, la mortandad infantil era alta. Muchas familias fueron desgajadas; el padre se veía obligado a emigrar a la urbe. En muchos casos formaban nuevas familias, dejando a la primera caer en el total olvido.

Para asegurarse de que prevaleciera la ley, el gobierno dedicó mucho dinero a crear un ejército poderoso, convirtió en obligatorio el servicio militar para todos los jóvenes blancos (1967), y invirtió en empresas (Armcor) que se dedicaban a fabricar armas tanto para el ejército como para las fuerzas del orden. Las muy incrementadas fuerzas policiales adquieren nuevos poderes que les permite arrestar y encarcelar sin juicio previo. Si en 1962 un sospechoso podía ser detenido durante doce días, en 1967 ya no había límite. Además estaba el arresto domiciliario que obligaba al sospechoso a personarse en la comisaría todos los días y le prohibía participar en actividad política alguna. La tortura se volvió práctica común. A partir de 1963 ya aparece una lista de activistas que mueren estando arrestados. Las zonas que no habían sido despejadas de población negra para ser declaradas exclusivamente para blancos en los años 50, lo fueron en los sesenta

## Resistencia

Después de los acontecimientos de Sharpeville y la huelga general convocada por la ANC se declaró un estado de emergencia. La policía fue investida con el poder de

arrestar sin juicio previo. Mientras miles de afiliados de la ANC eran detenidos, Oliver Tambo huía a Bechuanaland (la Botswana de hoy). El estado de emergencia no fue levantado hasta los finales de los sesenta, cuando el gobierno sentía haber tomado el control de la situación hasta el punto de poder excarcelar a muchos de los miles arrestados.

Habría que buscar otros métodos para obligar al gobierno a tomar en cuenta los derechos de la mayoría negra. En marzo 1961 la ANC convoca la All-In-Africa Convention en Pietermaritzburg a la cual acudieron unos 14.000 delegados, representantes de las distintas organizaciones dispersadas por todo el país, con el fin de buscar pacíficamente un sistema político nuevo en el que pudiera participar la población no blanca. Al darse cuenta de que el gobierno nacionalista seguía en sus trece, la ANC en conjunto con la Congress Alliance crea una rama militar que seguiría una política de violencia armada. Esta rama recibió el nombre de Umkhonto weSizwe que en isZulu quiere decir “la lanza de la nación”. Más tarde algunos blancos se unieron a esta rama de la ANC, abierta más adelante a las mujeres también. El objetivo de Umkhonto weSizwe era la propiedad del estado: los tendidos eléctricos, las líneas ferroviarias y los edificios públicos. La ANC estaba acostumbrada a cosechar sus éxitos gracias a las masas que era capaz de movilizar. No era experta, por lo tanto, en operar en grupos reducidos; no estaba preparada para la lucha armada.

No tardaron en emerger las discrepancias con la PAC que operaba desde Maseru (Lesotho) bajo las órdenes de Potlako Leballo, que por su parte formó su propio brazo armado llamado uPoqo. Atentados contra el régimen que produjeran la muerte de muchos blancos eran su meta. Estas continuas desavenencias con la ANC, el poco apoyo que se ganó entre la comunidad internacional y las riñas internas mermaban su capacidad de operación. La policía sudafricana llevó a cabo arrestos masivos de



colaboradores de uPoqo, acabando pronto con su existencia y sus aspiraciones de ostentar el poder en el país. En una redada de la sede de la ANC en Rivonia, al norte de Johannesburgo, la mayoría de los líderes de la ANC son arrestados; entre ellos Nelson Mandela. Diez de los detenidos, acusados de conspirar para derrocar el gobierno, son juzgados en los archifamosos *Treason Trials*; de los diez, ocho son declarados culpables y condenados a cadena perpetua.

### La presión internacional

La aplicación del apartheid mezquino que requería un banco del parque para blancos y otro para negros fue como dotar de facciones a una cara amorfa. El racismo teórico ahora se vuelve visible. Se le puede señalar. Asia y algunos países africanos independizados ya del imperio colonial empiezan a señalar el dedo en las asambleas de las Naciones Unidas. En 1962 se pide sanciones diplomáticas. El embargo de armas no surtió mucho efecto; Francia suministró armas sofisticadas a Sudáfrica, e Israel tecnología nuclear. Sudáfrica llegó a fabricar su propio armamento (Armcor) para no depender del suministro extranjero. De hecho llegó a tener la bomba atómica. En 1966 una asamblea general vota a favor del cese de Sudáfrica como fuerza gobernadora en Africa del Sur Occidental (hoy Namibia). Ese mismo año la SWAPO (South West African Peoples' Organization) inicia una lucha armada en contra la presencia sudafricana en su territorio. Sin embargo poco pueden las medidas tomadas por las Naciones Unidas sin la aprobación de Francia, los Estados Unidos y el Reino Unido, que deseaban contar con el gobierno de Pretoria entre sus aliados en la lucha contra la expansión de la ideología comunista, promovida por la Unión Soviética. Tampoco habría que olvidar que la situación de la población negra es los Estados Unidos poco difería de la sudafricana. Sudáfrica se busca las simpatías de la entonces Rhodesia del

Sur y las colonias portuguesas de Angola y Mozambique hasta que Portugal las abandona después de la Revolución de los Claveles de 1974. De nada sirvió los campos de entrenamiento militar instalados por la ANC en Tanzania. Si la ANC no estaba del todo preparada para actos de sabotaje dentro del territorio sudafricano, menos aún lo estaba para una guerrilla. El primer intento de entrar en Sudáfrica a través de territorio rhodesiano fracasa al ser incautado todo el material bélico por el gobierno amigo de Pretoria.

### La tercera fase: 1970 - las revueltas de Soweto

Si los años sesenta vieron una bonanza económica en Sudáfrica y muchos éxitos cosechados por los nacionalistas en la imposición de su política apartheidista, los años setenta estuvieron marcados por la crisis económica, la inflación, la caída del precio del oro, nuevas organizaciones antigubernamentales y el estallido de las revueltas en Soweto. Durante un largo tiempo Sudáfrica se veía protegida de un África hostil por un cordón de países controlados por blancos: África del Sur Occidental, Rhodesia, Angola y Mozambique. Su mayor preocupación era que estos territorios no sirvieran de santuarios para los movimientos de la guerrilla de la ANC o de la PAC. Mientras que estableció una relación sorprendentemente provechosa con Samora Machel del recién independizado Mozambique, se ve metida en un embrollo en Angola donde compiten por defender sus intereses los Estados Unidos, la Unión Soviética, China y Francia. Sudáfrica se mete en el conflicto engañada por los Estados Unidos que no había recibido el respaldo del Congreso para su intervención en Angola. La mayor operación sudafricana en Angola denominada Operation Zulu se llevó a cabo sin el conocimiento de la población, que sólo fue informada cuando sus tropas eran retiradas ante la maquinaria de guerra superior de los cubanos y rusos. Además en el país transcurrían

cosas de mayor envergadura a las que prestar atención. Al abandonar Portugal sus colonias en África, la población sudafricana ve como va perdiendo sus amigos fronterizos. Las nuevas repúblicas africanas favorecen a la ANC, que aprovecha la coyuntura para crear bases más cerca de la frontera. La ANC tenía una sede en Tanzania, luego Zambia, además de la de Londres.

En 1968 un grupo de estudiantes africanos fundaron la South African Students Organization (SASO). Steve Biko fue nombrado su presidente y es quizá la más conocida figura de esta organización, tanto por su carisma y talento como orador como por su trágica muerte estando en manos de la policía sudafricana. Biko y sus cofundadores de la SASO, entre ellos Barney Pityana y Harry Nongwekula, ya llevaban tiempo trabajando con otras organizaciones cristianas o estudiantiles multirraciales, pero rompieron con estas alegando una ineficaz representación de las reivindicaciones negras. Las ideas promovidas por SASO se dieron a llamar Black Consciousness Movement (BCM), Movimiento de Concienciación Negra. El BCM pretendía inculcar a la población negra un sentido de orgullo en ser africano, despojarles de cualquier complejo de cara a los blancos, ensalzar la experiencia negra, su cultura y valores, y a la vez abogaba por una independencia de los blancos en cuanto a la lucha por sus derechos se refiere. El lema era “black man, you’re on your own”. También se quiso investir al hombre negro de una nueva definición, de modo que excluía a los agentes negros de policía y a los jefes de los *bantustans*, considerados peleles y colaboracionistas con el gobierno sudafricano. Se procuraba unir a la población negra en la lucha contra el apartheid, oponiéndose a la táctica del gobierno central de dividir a los ciudadanos negros en base a sus diferencias étnicas o lingüísticas. Retaba a los liberales blancos a transformar la mentalidad de sus conciudadanos blancos en vez de unirse a los movimientos políticos negros.

La reacción inicial del gobierno sudafricano fue de relativa tolerancia porque la desvinculación de los blancos propuesta por el BCM concordaba con el concepto de desarrollo por separado que se quería llevar a cabo en los *bantustans*. No tardó el gobierno en darse cuenta que el movimiento estaba radicalmente opuesto al sistema del apartheid y a los *bantustans*; en seguida sus líderes se convirtieron en el objeto de vigilancia, y arrestos. En 1975 ya había 50 miembros de la SASO encarcelados y otros vivían en el exilio.

Inicialmente el BCM tuvo poco contacto con la demás organizaciones que operaban desde el extranjero, la ANC y la PAC. En 1969, durante una conferencia en Morogoro, Tanzania, la ANC había permitido que los indios y mestizos pudiesen afiliarse plenamente a la organización. Esta postura chocaba con las preferencias del BCM de que los blancos librasen su lucha por su cuenta, al margen de las organizaciones negras. Durante los primeros años de los setenta las tres organizaciones mantuvieron contacto, limando diferencias y centrándose en las muchas causas comunes. El BCM llegó a abrir 41 centros por todo el país inaugurando cooperativas, campañas para erradicar el analfabetismo, proyectos en torno a la sanidad y foros culturales. En 1973 se funda el Black Allied Workers' Union ligado al BCM. De entre las nuevas generaciones surgen profesores, abogados, trabajadores sociales, curas, periodistas e incluso líderes sindicalistas.

Por otra parte el gobierno apenas puede contener a los activistas blancos. El miedo como arma empleado por el gobierno para granjearle unas victorias electorales mayoritarias surte cada vez menos efecto. La National Union of South African Students (NUSAS) que aglutinaba a los estudiantes blancos de todas las universidades — existía desde los años 20 — resurge más militante y más crítica que nunca con la política racista del gobierno. La rotura de la SASO con ellos les obligó a revisar su postura

moderada y a adoptar una postura más extrema. Las revueltas estudiantiles en Europa (Mayo 68) y en los Estados Unidos inspiraron las revueltas estudiantiles que tendrían lugar ahora en Sudáfrica, empezando por la manifestación que se convocó en las escalinatas de la catedral de St. George, Ciudad de l cabo, en 1972. La hostilidad estudiantil iba dirigida al gobierno, las leyes de seguridad y la obligatoria llamada a filas de los jóvenes. En 1977 la duración del servicio militar prestado por un joven blanco era de dos años. El servicio de reservas se extendió a los adultos de hasta sesenta años de edad. Los estudiantes blancos son golpeados con porras; se intenta dispersarlos con bombas de gas lacrimógeno. Después de las pertinentes investigaciones, el gobierno prohíbe la actividad política a ocho estudiantes.

En 1975 aparece otra organización política: Inkatha ye Nkululeko ye Sizwe que de aquí en adelante será Inkatha. Es la versión reformada de la que ya existía por los años veinte. Se hace pasar por una organización cultural pero en realidad su actividad es política y se fundó con el apoyo secreto de la ANC desde el exilio. De nuevo el gobierno se dejó engañar por las apariencias de un grupo que apelaba a y se identificaba con la comunidad zulú. En apariencia servía las ambiciones del gobierno de crear un orgullo étnico entre los negros de los territorios a los que el gobierno les había asignado. Inkatha dará muchos quebraderos de cabeza a la ACN. Mangosuthu Buthelezi jugó el papel de pacifista inofensivo, dando la impresión de que su organización nunca supondría una amenaza para la minoría blanca. Colaboraría con el gobierno central como táctica de adquirir más poder representativo de un grupo étnico muy numeroso que son los zulúes. El gobierno utilizaría Inkatha para neutralizar la fuerza de la ANC. Inkatha hará la vista gorda a muchas atrocidades que la ANC sufrirá a manos de las autoridades. Después de todo la ANC era liderada sobre todo por hombres de la etnia

Xhosa. Sin embargo a diferencia de Inkatha que servían los intereses de los zulúes, la ANC representaba a una población multirracial.

En los setenta los precios de los alimentos sufren una importante subida. Los sueldos de los trabajadores negros permanecían bajos. Con la crisis del petróleo del 1973 la inflación es alta en Sudáfrica. El precio del oro sufre una seria caída. Los negros vivían una situación vulnerable. No tenían quien les representara sindicalmente; no tenían derecho a la huelga; si no se conformaban con su suerte podían quedarse sin trabajo y sin ingresos. En enero y febrero de 1973 unos 60.000 trabajadores realizaron una ola de huelgas que tuvieron una repercusión especial en Johannesburgo y East London. Años antes, algunos estudiantes blancos y miembros de la comunidad india habían organizado sociedades para repartir ayuda y también despachos donde los negros podían buscar consejo legal. En 1974 el Metal and Allied Workers' Union se convierte en el primer sindicato negro independiente. Los trabajadores del sector textil también empezaron a sindicarse. Temiendo represalias del gobierno estos sindicatos no desarrollaron actividades "políticas". Con el tiempo algunos empresarios llegaron a reconocerlos. La ley que obliga a la población negra a llevar un salvoconducto no es óbice para que en torno a las urbes blancas se formen enormes asentamientos (*squatter camps*). Hay una gran demanda de viviendas e infraestructura. La educación es masificada. Los empresarios necesitan una mano de obra más cualificada, pero la construcción de escuelas por parte del gobierno no sigue el ritmo de la demanda. De hecho, los disturbios de Soweto que marcan el final de esta fase estallan por motivos ligados a la educación y tienen a los jóvenes escolares como protagonistas.

En 1975 el Department of Bantu Affairs decide que el 50% de las asignaturas en las escuelas para negros sean impartidas en afrikaans. Era una norma que venía de muy atrás pero que nunca se había intentado imponer a rajatabla como ahora, gracias a un

puñado de afrikáners de derechas, encabezados por Andries Treurnicht. Varios maestros, miembros del comité de profesores, fueron despedidos por hacer caso omiso a la norma y otros tantos, en solidaridad con los primeros, se despidieron. Los boicoteos empezaron en el instituto de secundaria de Mofolo en febrero de 1976. Al día siguiente se habían sumado cinco escuelas más. En algunos colegios los alumnos se negaron a hacer sus exámenes en afrikaans. Un profesor de afrikaans fue agredido con un arma blanca, algunos edificios fueron apedreados como lo fue la policía. El 13 de junio los estudiantes formaron el Soweto Students' Representative Council y acordaron convocar una manifestación contra la imposición de la lengua afrikaans en las escuelas. Los profesores no fueron informados de estos planes. Ese 13 de junio los estudiantes de varias escuelas en Soweto fueron sumándose a la manifestación y se congregaron en el estadio de Orlando donde 300 agentes del orden se enfrentaron a 15.000. La policía intentó primero dispersar a los manifestantes con gas lacrimógeno, pero luego empleó armas de fuego. Dos de los estudiantes murieron. Otros sufrieron heridas. Intentaban repeler a la policía con piedras; barricaron las calles y prendieron fuego a las oficinas administrativas del Department of Bantu Affairs. Dos oficiales blancos murieron. Los disturbios continuaron hasta el anochecer, momento en que la policía arremetía contra los trabajadores que regresaban a sus hogares después del trabajo. En todo el país la revuelta fue secundada por los jóvenes escolares y los estudiantes universitarios, llegando a extremos jamás vistos en Soweto. En los asentamientos los padres de los jóvenes se vieron involucrados. La manifestación en forma de boicoteos, absentismo laboral, la destrucción de propiedad estatal y escolar, fue respaldada por la comunidad mestiza de la provincia del Cabo. La vida escolar no se normalizó hasta bien entrado 1977. La revuelta de Soweto y sus secuelas dejó un saldo de 575 muertos y 2.400 heridos principalmente por los disparos de la policía.

## La lucha final y la llegada de la democracia

A partir de ahora la postura del gobierno será ambigua. Pretende dar la imagen de mayor apertura con una serie de reformas, pero por otro lado se intensifican las medidas de represión. En 1977, 17 organizaciones antiapartheid son ilegalizadas y sus líderes acaban en la cárcel de Robben Island, haciendo compañía a los que allí llegaron en los sesenta. En 1978 el primer ministro, John Vorster, tras ejercer de Presidente del estado durante ocho meses, se ve obligado a dimitir debido a un escándalo de corrupción en torno a una campaña que pretendía lavar la imagen del país en el extranjero sobornando a editores de periódicos y personalidades relevantes de la política. El nuevo primer ministro, P.W. Botha, había sido ministro de defensa; por lo tanto, el ejército iba a tener mayor protagonismo en las represalias adoptadas por el gobierno. En 1979 se forma el State Security Police. Entre finales de los 70 y mediados de los 80, Steve Biko no sería el único activista que encontraría su muerte a manos de la policía durante su detención. Las burdas explicaciones dadas a veces por la policía que incluyen a víctimas tropezándose por escaleras o cayendo desde ventanas de las comisarías, son dignas de guiones cinematográficos parodiando tales asesinatos. Sobre la muerte de Biko, el ministro de justicia llegó a comentar: “Biko’s death leaves me cold” (Welsh 2000: 476). Sudáfrica se convierte prácticamente en un estado policial. El ejército sudafricano siguió interviniendo en los países vecinos: Angola, Mozambique y Zimbabwe, con el fin de desestabilizarlos y destruir las bases allí establecidas por la rama militar de la ANC, Umkhonto weSizwe e imposibilitar acciones terroristas dentro del territorio sudafricano. Transkei se había convertido en *bantustan* independiente en 1976. En 1977 siguieron su ejemplo Bophuthatswana y Venda. Los grandes empresarios sudafricanos, tanto anglo como afrikaansparlantes, estaban a favor de reformas que evitasen la inestabilidad política que tan negativamente repercutía en la economía. Habría que



hacer concesiones a una población cada vez más militante. En 1979 los sindicatos africanos fueron legalizados. La presencia de una población masivamente afincada en torno a las ciudades fue aceptada con resignación. Botha además crea una tercera cámara parlamentaria cuyos miembros representarían a la población india y mestiza. Parecían haber vuelto a la misma situación de 1910 de la Unión de Sudáfrica. Seguían excluidos los negros. Estas ligeras reformas introducidas por Botha ocasionan un cisma dentro del partido nacionalista con. El editor del periódico afrikaans nacionalista *Die Transvaler*, Wimpie de Klerk, hermano de F.W. de Klerk quien sería en el futuro primer ministro sudafricano, acuñó términos para las dos facciones: los *verkrampste* (opuestos a las reformas) y los *verligte* (iluminados). En 1982 un grupo considerable de ultraderechistas se separa del partido nacionalista para formar el Conservative Party bajo el liderazgo de Andries Treurnicht que papel tan triste había jugado en los sucesos de Soweto. Las desavenencias no se limitan a las filas del partido nacionalista. El grupo Inkatha y la ANC son incapaces de reconciliar posturas. Inkatha había logrado durante mucho tiempo no sucumbir bajo la presión de Pretoria para aceptar su política de los *bantustans* en KwaZulu. Después de su ruptura con la ANC, Inkatha se convierte en grupo pro los valores étnicos de los zulúes en vez de formar parte de una política negra unificada.

Después de los sucesos de Soweto, miles de jóvenes africanos huyeron del país. Muchos engrosaron las filas de la ANC que Oliver Tambo y Joe Slovo lideraban desde el extranjero. La ANC tuvo mejor suerte que la PAC. Supo promocionarse en el extranjero. Su vínculo con el partido comunista sudafricano le garantizó el respaldo ruso. Dentro de Sudáfrica ganaba adeptos. Desde fuera lograba conseguir que se impusieran sanciones a Sudáfrica. Su rama militar, Umkhonto weSizwe, superada por el ejército sudafricano, no logró establecer bases dentro del territorio sudafricano. No

obstante, pudo llevar a cabo varios atentados como el que realizó contra Sasol, una planta petrolera en la región de Orange Free State, seguido de otro contra una planta nuclear cerca de la Ciudad del Cabo. Los agentes de policía negros y los informadores estaban en sus miras tanto como cualquier persona que representara oficialmente el apartheid.

En los asentamientos la vivienda seguía siendo la carencia de mayor urgencia. Para mejor luchar por mejoras que incluían agua corriente o electricidad, se formaron cientos de grupúsculos. El descontento era tan global como el desempleo. Dos nuevos grupos intentan aglutinar todos los demás. Ni siquiera a estas alturas existe una unión definitiva. El United Democratic Front (UDF) declara abiertamente su apoyo a la Freedom Charter redactada por la ANC en 1955. El National Forum (NF) se alía con los africanistas de la Azanian Peoples' Organisation (AZAPO) y la PAC. Ambas organizaciones se opusieron al gesto aperturista del gobierno que permitía que las poblaciones india y mestiza tuvieran representación en la tercera cámara parlamentaria, puesto que el voto blanco siempre tendría el poder de anularlo. Por lo tanto las elecciones para esta cámara fueron boicoteadas y a pesar de los enfrentamientos con las fuerzas policiales, los miembros del parlamento de las dos poblaciones se eligieron con el voto de sólo el 20% del electorado.

La misma falta de unión de la que adolecen los movimientos de la resistencia se extiende al ámbito sindical. Muchos sindicatos menores se fusionan en la Federación Sudafricana de Sindicatos (FOSATU). Los sindicatos ligados al BCM forman la Confederación de Sindicatos sudafricanos (CUSA) que luego fue sustituida por el Consejo nacional de sindicatos (NACTO). Reunían el mayor poder de convocatoria en el sector de las minas. El Congreso nacional de los sindicatos (COSATU) en 1985 aglutinó a FOSATU y al sindicato nacional de las minas. Fue apoyado por la ANC y el

UDF. Entre los afiliados a NACTO y COSATU el frente laboral se encontraba con una fuerza poderosa para enfrentarse al régimen del apartheid. Muchos sindicatos no se limitaron a las reivindicaciones laborales y se involucraron en actividades comunitarias. Las reformas de Botha no estaban a la altura de las expectativas. A mediados de los ochenta, con tanta afiliación sindical, los *townships* eran un hervidero de actividad política. La violencia, muchas veces gratuita a la que incitaban la Azanian People's Liberation Army<sup>1</sup> y el AZAPO hizo poco para ganar la simpatía del votante blanco. Parecía dar la razón al gobierno de que la subida al poder de la población negra acabaría en un baño de sangre. A los liberales blancos se les acusa de no condenar la violencia negra con la misma vehemencia que se condenaba la violencia policial. Las consignas de la ANC eran que los asentamientos y barriadas se volvieran ingobernables. En efecto hubo un intento de formar tribunales populares que degeneraban en violencia generalizada. Muchos jóvenes aprovechaban para ausentarse de sus clases en las escuelas. Inventaron un sistema de ejecución para sus conciudadanos que hubiesen sido acusados de colaborar con las autoridades: *necklacing*.<sup>2</sup> Pero no toda la violencia era política y, más a menudo que no, los afectados eran los ciudadanos de los asentamientos quienes sufrían los ataques indiscriminados de pandillas que aterrorizaban el barrio con fines ajenos a la política. En ocasiones los disturbios requerían la presencia en las barriadas del ejército. Había confrontación entre las fuerzas de seguridad y la resistencia, entre las distintas organizaciones políticas, entre la generación mayor y la juventud instada a la violencia por la ANC e incluso entre los que vivían en chabolas y los habitantes de los asentamientos. En Durban, Natal, miembros de Inkhata se enfrentaban a los afiliados de la UDF. La impresión general en 1984/5 era que había llegado la revolución. En este clima de caos en los *townships* y con los blancos

---

<sup>1</sup> APLA sucedió a Poqo como el brazo armado de la PAC.

<sup>2</sup> Se trataba de inmovilizar a la víctima atrapándola con un neumático empapado en gasolina, deslizarlo hacia abajo hasta dejarle sus brazos inertes contra sus costados y luego prenderle fuego.

temiendo que la situación se desbordase, se declara un estado de emergencia en junio de 1986, año en que se registran hasta 793 huelgas. Durante el primer estado de emergencia declarado en julio 1985 y que no fue levantado hasta marzo de 1986, murieron 750 personas víctimas de la violencia. Ocho mil personas fueron arrestadas entre las cuales se contaban 200 menores de dieciséis años. El segundo estado de emergencia duraría hasta 1990. A la policía se le concede un poder ilimitado para reprimir la rebelión. Decenas de miles de activistas son arrestados. En los asentamientos y barriadas la insurrección es brutalmente aplastada. Cualquier líder de cualquier movimiento antiapartheid estaba en las miras de las fuerzas de seguridad. Hay otra ola de exiliados. Pero en realidad se llega a punto muerto. El gobierno reprime pero no logra sofocar los brotes de resistencia que ni avanza ni se extingue. Entre la población blanca aparecen dos posturas bien opuestas. La línea dura, la llamada *verkrampste*, opta por una estrategia militar para derrotar a los movimientos antiapartheid, manteniendo las guerras fronterizas con Angola y Mozambique. En 1988 lograron convencer al gobierno que prohibiera 30 organizaciones antiapartheid. Argüían que los únicos negros con quienes era posible el diálogo eran los jefes de los *bantustans*.

Los reformadores optaban por una solución política al conflicto a través del diálogo con las más importantes organizaciones políticas como la ANC y sus aliados. En 1988 un grupo de reformadores se reunió con Nelson Mandela en la cárcel de Robben Island. Estaban dispuestos a excarcelarlo si él renunciase a la lucha armada. Mandela no tragó el anzuelo. Las grandes empresas estaban a favor de las conversaciones con Mandela. Muchos profesionales y delegados de estas empresas mantenían encuentros con los líderes de la ANC en distintos lugares de África y Europa.

Esta postura de los blancos coincide con la presión de fuera. En 1986 las Naciones Unidas impone sanciones a Sudáfrica. Las sanciones anteriores no habían logrado

doblegar la voluntad sudafricana. Esta vez las sanciones afectaban a la inversión en el país con la consecuente repercusión en la economía. En 1987 las fuerzas aéreas sudafricanas sufren un gran revés contra los aviones angoleños provistos por la Unión Soviética. Si se añade a esto las cifras de soldados muertos, el gobierno se tuvo que replantear sus intervenciones en Angola y Namibia. En 1989 y después de negociaciones con SWAPO, Namibia declara su independencia. El hecho de que en las posteriores elecciones de ese país los moderados cosecharan un éxito considerable, sirvió para tranquilizar los ánimos en Sudáfrica de cara a un futuro bajo una mayoría negra. El gobierno nacionalista llevaba años jugando con la baza del *swart gevaar* (la amenaza negra). Habría que legalizar a la ANC para que ésta ocupara su lugar en la vida política de la manera más pacífica posible. En 1989 se desmorona la Unión Soviética. La amenaza de una invasión comunista desaparece. El brazo armado de la ANC pierde su respaldo económico y armamentístico. El momento era propicio para las negociaciones con la ANC.

Al igual que gobierno, la ANC tenía un sector de línea dura y otro más moderado y abierto a la negociación. En la ANC los más reacios a los contactos con el gobierno proponían la intensificación de las actividades militares del Umkhonto weSizwe, y en la PAC lo mismo haría su brazo militar, APLA. En 1989 la ANC, el partido Comunista y los sindicalistas, COSATU firmaron en conjunto la Declaración de Harare donde constaban las condiciones bajo las cuales se daría comienzo las negociaciones con el gobierno. La ANC publica además su *Constitutional Guidelines for a Democratic Society*, un manifiesto que incluye los principios para una sociedad multirracial en Sudáfrica. Dentro del país la resistencia se reorganizaba, aprovechando los cambios de liderazgo. Botha da el paso comenzando las conversaciones con la ANC antes de dimitir. Tiene ahora F.W. de Klerk las riendas del gobierno. Para obligar a de Klerk a

cumplir sus promesa de reformas y apertura política que acabarían en el desmantelamiento del apartheid, se forma el Mass Democratic Movement, el cual se encarga de organizar una campaña de desafío a las leyes imperantes. La multitud ocupaba las playas designadas sólo para blancos, entraban en los hospitales y demás lugares que siempre les habían estado vetados. En 1989 multitudinarias manifestaciones a favor de la libertad (Freedom Marches) tienen lugar en todas las grandes ciudades. La vida política está sufriendo unos cambios vertiginosos. A finales de 1989 de Klerk libera a ocho prisioneros que estaban encarcelados de por vida. En noviembre del mismo año se revoca el Separate Amenities Act, aboliendo el apartheid mezquino. A comienzos de 1990 son legalizadas todas las organizaciones de lucha por la libertad. El día 11 de febrero es liberado Nelson Mandela quien pasa las siguientes dos semanas hablando ante multitudes por todo el país. Durante dos años la ANC y el NP discuten sobre el reparto del poder en Sudáfrica. En mayo de 1990 la ANC renuncia a la lucha armada y el gobierno elimina las principales leyes racistas. El NP decide abrir sus brazos a afiliados de todas las razas. En 1991 y para discutir la transición a la democracia se reúne la Convención para una Sudáfrica Democrática (CODESA) compuesta por el gobierno y dieciocho partidos más. Se pretende lograr una nueva y democrática Sudáfrica con el compromiso de “bring about an undivided South Africa with one nation sharing one common citizenship, patriotism and loyalty, pursuing amidst our diversity freedom, equality, and security for all, irrespective of colour, sex or creed; a country free from apartheid or any other form of discrimination or dominion” (Oakes 1994: 503). No participan ni el grupo derechista blanco, The Conservative Party, ni la PAC. Las negociaciones se paralizan debido al desacuerdo sobre la constitución. A estas alturas un grupo que en principio había sido animado por los nacionalistas, el

Inkatha,<sup>1</sup> va a crear un clima de guerra civil. Convencido de que la ANC lo quiere eliminar y convencida la ANC de las mismas intenciones por parte de Inkatha, la mutua desconfianza entre las dos organizaciones se salda con cerca de 6.000 muertes, 20.000 heridos y 100.000 desplazados entre 1987-1994. Pero a pesar de una escalada de violencia las negociaciones entre la ANC y el NP siguieron adelante con Cyril Ramaphosa y Roelf Meyer representando a sus partidos respectivamente. En 1992 llegaron a un acuerdo por el cual durante los primeros cinco años, correspondientes a la primera legislatura, gobernarían en coalición.

En los años anteriores a las elecciones vivió Sudáfrica una escalada de violencia que hacia pensar que el encuentro armonioso entre todas las facciones sería imposible. La violencia se basaba en las siguientes causas:

1. Por una parte una postura del gobierno que promovía el cambio pero que se vio involucrado en asuntos que parecían desmentir esta voluntad de cambio. Entre ellos, el no poder controlar en todo momento las desmedidas actuaciones de la policía y el apoyo al movimiento Inkhata
2. Una tercera fuerza (third force): elementos de la extrema derecha blanca afrikáner armada permanentemente al acecho, empeñada en descarrillar las negociaciones entre el gobierno y las fuerzas representativas de la mayoría negra.
3. La rivalidad entre el Inkhata y la ANC.
4. La política de la ANC de volver ingobernables los asentamientos y barriadas que se les escapaba de las manos.
5. Una rivalidad tribal muy arraigada que desembocó en una violencia de negro contra negro.

---

<sup>1</sup> Inkhata empezó con vocación de organización cultural para convertirse con el tiempo en un instrumento considerable de poder a la disposición de Buthelezi.

6. El legado de las décadas del apartheid: la migración y la consecuente creación de asentamientos infrahumanos en torno a las ciudades, las condiciones en los albergues (hostels), el desempleo, la frustración de los jóvenes recibidores de una educación inferior a la de los blancos etc.

Inkatha no fue el único escollo en este paso hacia la democratización del país. La extrema derecha blanca no había estado ociosa. En 1993 asesinaron a Chris Hani, líder del Partido Comunista. Los pequeños *bantustans* cuyos jefes habían disfrutado de privilegios ofrecieron resistencia a la transición también, pero la mayor amenaza para las elecciones era la retirada de Inkatha. La fecha elegida para las elecciones fue el 26 de abril de 1994. El Inkatha Freedom Party constituido en 1991 llegó a aliarse con la extrema derecha blanca cuyo partido Freedom Front era liderado por el General Constand Viljoen para boicotear los comicios. La extrema derecha blanca hizo todo lo posible por echar a perder la posibilidad de una reconciliación política, pacífica y urgente. Realizaron una invasión armada de la sala de negociaciones en el World Trade Centre de Kempton Park. Su campaña de bombas que explosionaron durante sendos mítines electorales se saldó con 21 muertes y 200 heridos. Inkatha, por su parte, organizó una marcha que acabó en la sede de la ANC en Shell House, Johannesburgo, resultando muertos ocho de los manifestantes. De las dos facciones deseosas de boicotear los comicios, fue Inkatha la más difícil de convencer a participar. En marzo de 1994 General Viljoen decide acceder a presentarse, pero Inkatha resistió hasta última hora. Faltaba una semana para el gran día cuando Inkatha se sumó a la campaña electoral y eso explica por qué su nombre no consta en la papeleta que sirvió de muestra para los votantes. Se tuvo que imprimir nuevas papeletas en las cuales apareciera su nombre. Debido al tamaño del país y la dificultad de llevar el derecho al voto a todos los rincones, las elecciones — se elegía a la vez un nuevo gobierno central y gobiernos



provinciales — se prolongaron un día más de lo previsto. Con el nacimiento de una Sudáfrica plenamente democrática, se incorporan los ciudadanos de los *bantustans*; comenzaría un proceso de reconciliación y la obligación de compartir la responsabilidad de crear un futuro mejor entre todos y para todos. Parte de esta responsabilidad saldría a la luz en la Truth and Reconciliation Commission donde se analizaría las injusticias y crímenes perpetrados por blancos, por negros, e incluso los abusos de la ANC contra esos miembros disidentes en las bases establecidas fuera de las fronteras sudafricanas.

## EL TEATRO EN SUDÁFRICA

### Los comienzos

Según Vandenbroucke, la primera función teatral que se dio en África del Sur fue protagonizada por unos marineros portugueses, supervivientes de un naufragio en la costa de Natal, en 1635. Afirma Vandenbroucke<sup>1</sup> que se representó ante unos espectadores indígenas una comedia seguida de un simulacro de una corrida de toros. A continuación la cronología salta ciento cincuenta años a un montaje de *El Barbero de Sevilla* en la Ciudad del Cabo por parte de tropas francesas. Hasta 1800 no se construye el primer teatro — ciento cincuenta años después de la llegada de Jan van Riebeeck, lo cual demuestra el papel tan poco relevante que podría tener la cultura entre las prioridades de los gobernantes.

La actividad teatral en Sudáfrica está marcada por la misma complejidad que observamos en su historia, política y literatura, y está organizada según las mismas líneas diferenciales culturales que cualquier otra actividad. En primer lugar, hay un teatro hecho por negros y otro por blancos. El teatro blanco se subdivide entre teatro en afrikaans y teatro en inglés que a su vez puede ser de cosecha local o importada. El teatro negro se alimenta de dos fuentes: en primer lugar la autóctona con su tradición oral, sus rituales, danzas, y ceremonias — es un teatro difícil, sino imposible, de documentar por no disponer de una versión escrita. Su segunda fuente es el teatro literario blanco que ha deparado un teatro literario escrito en las lenguas indígenas que pierde terreno ante obras escritas en inglés, *lingua franca* en Sudáfrica. Éste sigue los paradigmas del teatro occidental. Evidentemente es el teatro blanco el que tiene la mayor influencia en el desarrollo de la actividad teatral ya desde el siglo diecinueve a

---

<sup>1</sup> Russell Vandenbroucke en *A Brief Chronology of the Theatre in South Africa*

través de las compañías europeas que llegaban a una colonia lejana, ávida de manifestaciones culturales. Con la llegada del cine en la década de los treinta<sup>1</sup> estas giras decayeron considerablemente y el boicot cultural contra Sudáfrica de los años sesenta imposibilitó que Sudáfrica se mantuviera a la altura de los acontecimientos teatrales en el resto del mundo. Algunos ven en este boicot uno de los posibles incentivos que llevarían a los dramaturgos sudafricanos, visto su aislamiento, a crear un teatro auténticamente sudafricano en lo que se suele llamar el renacimiento teatral con dramaturgos como Fugard a la cabeza. El teatro escrito en inglés no es un campo homogéneo si consideramos que incluye el teatro escrito por blancos, negros, indios y mestizos. El repaso que aquí doy a su evolución está encaminado a mejor colocar la figura de Fugard en ese panorama; saber lo que le precedía nos ayudará a evaluar más justamente su importancia y su contribución a lo que fueron los comienzos del teatro sudafricano contemporáneo durante este llamado renacimiento.

### El teatro sudafricano en inglés

La primera obra teatral escrita en inglés en Sudáfrica fue *Kockincoz* de C.E. Boniface. Su publicación es de 1843 y trata de la deshonestidad del gremio de la abogacía. Boniface no manifiesta afán alguno por reflejar las diferencias raciales, sociales, creencias religiosas o lingüísticas de sus personajes como tampoco lo hace Leinad (pseudónimo de Daniel Kestell) cuarenta años más tarde en *The Struggle for Freedom*, una imitación del drama isabelino trasladada a la colonia. La primera mitad del siglo veinte vio un aumento en producción pero poco se sabe del mérito de estas obras. Predominarían las farsas, los musicales, y un repertorio que incluía las obras de Bernard Shaw, Strindberg, Ibsen y O'Neill para los gustos más refinados. Surgen los

---

<sup>1</sup> Muchos teatros fueron convertidos en salas de cine. Muchos empresarios se arruinaron ante la ausencia de público.

actores/empresarios que contribuyen enormemente a la construcción de las infraestructuras: las salas, las compañías e incluso el adiestramiento en las artes escénicas. Sin embargo, quizá debido a que las compañías visitantes aportaban los textos de moda, los más transcendentales, la cosecha local dejaba mucho que desear sobre todo en cuanto al teatro en inglés se refiere.

Stephen Black, actor, dramaturgo y empresario con compañía propia, está considerado el más prolífico autor de esas décadas. Su *Love and the Hyphen* de 1901 está considerada uno de los primeros hitos de un dramaturgo local. Sin embargo sus obras, principalmente comedias satíricas, nunca se publicaron y hay que acudir a los manuscritos en las bibliotecas públicas para su lectura. Woodrow (1970: 397) remata su análisis de la obra de Black con la observación: “Black’s drama would not satisfy any but the least critical and most unsophisticated audience”. No obstante, Black marca un precedente en la dramaturgia de la entonces todavía Unión de Sudáfrica haciendo que sus personajes hablasen con los acentos de una población heterogénea que se había asentado en la colonia y las peculiaridades lingüísticas de la época, de las distintas clases y de su procedencia. Veremos que Fugard volverá a rescatar este rasgo. Merece destacar *Love and the Hyphen* donde Black pone de relieve el racismo jerárquico con el tono de piel como barómetro. Sophie, una muchacha mulata de piel más clara muestra desprecio hacia Frikkie, un muchacho de piel más oscura que ella. Su mayor interés radica en que estas obras aportan información sobre los estratos sociales o las diferencias de clase por encima de las diferencias raciales que tan reiteradamente llenarían los textos de los dramaturgos posteriores. Ocupa el peldaño más elevado en la escala social el inglés de nacimiento, luego el sudafricano anglo-parlante, a continuación el afrikáner/holandés, seguido del hombre de color y finalmente el negro. Este racismo barnizado de clasicismo dará paso al racismo descarado e

institucionalizado. Cuando el gobierno nacionalista implanta el sistema del apartheid, la población de Sudáfrica se dividiría en dos bloques: la raza blanca por un lado, y por el otro se agruparían todos los tonos de piel que no fueran el blanco. Esta vez el blanco anglo-parlante ocuparía el segundo peldaño de la escalera social, habiendo perdido su puesto de privilegio al blanco afrikaansparlante, mientras que en el bloque de los no blancos ocupará el negro el lugar de siempre: el último.

Dentro del catálogo tipológico de la producción dramática se pueden incluir a continuación unas cuantas obras de corte histórico, otras que mezclan hechos históricos con romances y finalmente obras sobre la guerra en la que muchos sudafricanos lucharon al lado de Inglaterra, negros incluidos, aunque tampoco en condiciones de igualdad. “African men were needed to carry stretchers and to work as cooks and cleaners: the Government did not allow them to bear arms, but they were needed to do the menial work of war” (La Guma 1992: 78).

En 1931 se empieza a representar en el Little Theatre, perteneciente a la Universidad de la Ciudad del Cabo, la primera en contar con un departamento de arte dramático. En los años 40, el teatro parece renacer de sus cenizas; vuelven a abrirse unos teatros por iniciativa privada. La Ciudad del Cabo va a la cabeza con el Hofmeyer Theatre en 1946, empeño de Brian Brooke, responsable del primer teatro de repertorio profesional. En 1947 se lanza la National Theatre Organisation financiada por el Departamento de Educación para Adultos. En la Ciudad del Cabo, se inaugura el Labia Theatre en 1949. En 1955 Brooke se establece en Johannesburgo y convierte el salón de actos de una iglesia misionera en el Brook Theatre. En 1956 un teatro al aire libre, Maynardville, da comienzo a una tradición veraniega de representaciones de las obras del bardo de Stratford-on-Avon. Tanto este teatro como el Little Theatre estaban abiertos a todos los públicos. De hecho cuando la Ley de Áreas de 1960 abolió los públicos multirraciales

de las salas de fiesta, cines y restaurantes, los teatros no recibieron una mención específica lo cual permitió que, en muchos teatros privados o alternativos, el público siguiera asistiendo sin segregación. En 1965 el gobierno pondría fin a las representaciones ante un público blanco de un elenco negro.

## El renacimiento del teatro en Sudáfrica

Hay varias teorías que intentan explicar el por qué o cómo renace el teatro en Sudáfrica en los años 50 del siglo veinte, época en que el afrikaans, lengua del gobierno del momento, desbanca al inglés como lengua del poder. Posiblemente el inglés, siempre ligado al concepto del liberalismo, se monte al carro de las causas perdidas. Esta idea de una comunidad de dramaturgos, de pronto vuelta productiva, activada por los acontecimientos políticosociales, es lanzada con titubeo por Woodrow: “they have something in common: they live in the same country, they experience the same conditions, laws, environments and so on, and it is just possible that consciously or unconsciously they react to these and give a particular flavour to their reactions” (406). Era pronto para averiguar cuánta razón pudiera tener, pero en vista del acervo resultante a manos de dramaturgos blancos escribiendo en inglés, resulta poco descabellada su observación de entonces. No cabe duda de que el segundo lugar que ocupa el anglo-parlante en la escala social a partir de 1948 es la consecuencia de una reafirmación de la lengua y cultura afrikáner de las que participa el gobierno nacionalista. Sin embargo los dramaturgos negros tienen un motivo añadido para escribir en inglés. “Afikaans has become the language of violence” (Benson 1997: 6). ¡Naturalmente, la que se descargaba sobre el negro!

De los años cincuenta en adelante el género que da cabida a los problemas políticos, sociales y raciales que engloban incluso la propaganda es el que más engrosa la lista de

varios autores blancos que se expresan en inglés: aparte de Fugard están Lewis Sowden (1905-1974) con *Kimberley Train*, Guy Butler (1918-2001) con *The Dam* y *The Dove Returns*), *Try for White*<sup>1</sup> de Basil Warner, *Sponono* de Alan Paton, Philip de Bruyn con *Give me Besides My Daily Bread* o *The Day of the Locust* de James Ambrose Brown. De las obras mencionadas, sólo las dos de Butler logran formar parte del repertorio del National Theatre formado en 1947 que sería sustituido en 1962 por los Performing Arts Councils de las cuatro provincias de entonces. Mientras algunos ya se asoman a los problemas raciales, estas obras de Butler tienen como objetivo analizar y reconciliar las diferencias entre las dos comunidades blancas surgidas a raíz de la Guerra Angloboer. Muchos dramaturgos, entre ellos Fugard, prefirieron mantener una independencia que les permitiría experimentar con las posibilidades que ofrecía la coyuntura sudafricana del momento, manteniéndose fuera de los PACS.<sup>2</sup> Mientras que la cartelera del Nacional Theatre solía ser una mera versión colonial de las carteleras londinenses, los dramaturgos más inquietos representarían sus obras en teatros alternativos. Incluso en la década de los 80 el panorama de los teatros subvencionados por el estado es descrita del siguiente modo por Andrew Horn (1986: 210): “The impression is that urban South Africa is culturally little more than a far-flung suburb of London or New York, a Sevenoaks or Scarsdale in the veld”. El teatro popular realizado por la mayoría negra urbana pasa inadvertido. Es demasiado pobre para costearse la necesaria publicidad; es demasiado despreciado para disfrutar de reseñas en los periódicos blancos de modo constante. Los negros no disponen de locales adecuados para funciones sofisticadas. Sus obras son censuradas, los actores mal pagados; a menudo muchos mantienen trabajos de largas jornadas que les permitan sobrevivir. Dista mucho del cómodo teatro de salón,

---

<sup>1</sup> *Try for White* tratan el tema de la muchacha mulata que aspira a blanca a través del matrimonio. En *Kimberley Train* una mujer lleva años pasando por blanca. Hará todo lo posible para que su hijo no se case con una mulata.

<sup>2</sup> Performing Arts Councils subvencionados por el estado.

imitador de la escuela inglesa. Pero los dramaturgos independientes como Fugard se enfrentarán a las mismas adversidades y seguirán las pautas de un teatro pobre.

En la lista de autores y obras que surgen a partir de los 50 ya mencionados arriba, colocaríamos a un aún bastante joven Fugard con su *No-Good Friday* y *Nongogo*. Son obras que se alejan del mero entretenimiento para tratar de modo naturalista la experiencia humana que se vive en las zonas de Sudáfrica que los blancos en su mayoría desconocen: los *townships*. La cuestión del color de piel se vuelve cada vez más protagonista, relegando otros temas a un segundo plano hasta después de la recuperación de la democracia para todos los ciudadanos en 1990. Si con Olive Schreiner la prosa sudafricana se afirma como autóctona e independiente, ahora le toca el turno al teatro. Un grupo de dramaturgos de una misma tierra que, compartiendo una coyuntura, coinciden en una temática, en un modo de testimoniar una realidad y de ofrecer resistencia a una ideología aberrante. Su acervo creativo se ve hoy como algo único y sudafricano. De ahí que lideren el tal llamado “renacimiento” del teatro en Sudáfrica. Los estudiosos coinciden en que, sin ser un caso aislado, es Athol Fugard el máximo representante de este renacimiento, el que coloca a Sudáfrica en el mapa, hablando en términos de teatro. “In fact, to many people in other countries – and even in South Africa – he would appear to be the only playwright of the period under discussion” (Hauptfleisch 1984: 82). Los nombres de Robert Kirby, Paul Slabolepszy o Pieter-Dirk Uys por nombrar algunos no sonarán hasta las décadas de los 70/80. La eclosión de los sesenta y setenta se debe en gran medida a la concienciación adquirida por un sector de la población tras los acontecimientos como de Sharpeville y luego Soweto. Cuando el boicot de los dramaturgos internacionales surte su efecto, surge la necesidad de crear un producto teatral local que llega a repercutir en el mercado internacional.



Si el teatro oficial no reflejaba la realidad, habría que buscar espacios escénicos privados e independientes, subvencionados con fondos de simpatizantes. Barney Simon (1932-1995) es una figura de especial relevancia. Su nombre aparece en conexión con Fugard por haber supervisado los ensayos de *The Blood Knot* hasta su estreno. Fundó varios grupos teatrales entre ellos Phoenix Players en 1967 con Ian Bernhardt, a los que dirigió en *Phiri*,<sup>1</sup> una adaptación de *Volpone* en lengua sotho. Estuvo de director de Pact (Performing Arts Council of Transvaal) donde dirigió obras de Pirandello, Buchner y O'Neill. En 1974 inaugura en un anterior mercado de fruta el Market Theatre de Johannesburg. La transformación del mercado en complejo de teatro con varios espacios escénicos fue posible gracias a donaciones privadas. En este teatro Barney Simon alternó obras de éxito en Londres y Nueva York con obras de dramaturgos locales tanto blancos como negros. Fugard estrenaría cinco obras en este teatro. Tendrían la oportunidad de ver sus obras estrenadas una larga lista de autores que crearían historia como Gibson Kente (1932-2004), Paul Slabolepszy, Pieter-Dirk Uys, Matsemela Manaka. Con Percy Mtwa y Mbongeni Ngema; Barney Simon crearía, en su ya habitual colaboración con autores negros, el clásico *Woza Albert*.<sup>2</sup> Supo poner el teatro al alcance y servicio de las clases menos privilegiadas creando un programa educativo con vistas a informar sobre asuntos de salud e higiene. Empleando enfermeras voluntarias montó y llevó a las zonas rurales unos pequeños *sketches* combinando parábola y canción cuyas letras enseñaban a la población de estas zonas remotas los elementos rudimentarios de la nutrición, agricultura y cuidados sanitarios. Tal fue el éxito que las enfermeras lograron continuar esta labor por su cuenta, consiguiendo incluso un programa de radio que les proporcionaba una mayor difusión.

---

<sup>1</sup> Phiri quiere decir lobo en la lengua sotho

<sup>2</sup> Es un ejemplo más de una labor interracial al estilo de *Sizwe Bansi is Dead*. Esta clase de colaboración complica mucho la clasificación del teatro en Sudáfrica en categorías nítidas.

En la Ciudad del Cabo y ligado a la Cape Town University se inaugura el Baxter Theatre en 1977. Este teatro trabajaba en estrecha colaboración con el grupo negro Cape Flat Players. John Sleman, su director, y Bernie Simon no tardaron en intercambiar las obras montadas en sus respectivos centros permitiendo que en Johannesburgo se viera lo que se hacía en la Ciudad de Cabo y viceversa. Este intercambio y colaboración perdura hasta hoy.

En 1972 fue fundado en la Ciudad del Cabo por Brian Astbury el Space Theatre, así llamado en homenaje a *Empty Space*, obra de Peter Brook. Astbury era el marido de Yvonne Bryceland (1925-1992), actriz que se convertiría en habitual en las obras de Fugard. El Space Theatre se convirtió en un lugar donde todo y todos tenían cabida. Funcionó como teatro para un público multirracial. Aparte de los montajes de varias obras de Fugard, aquí vino Fatima Dike (1940- ) a trabajar, a aprender los entresijos del teatro, sin imaginar que con el respaldo de Fugard vería el estreno de su primera obra *The Sacrifice of Kreli* (1976) cuyo texto combinaba inglés y xhosa. Fatima Dike se convirtió en la primera mujer dramaturga negra en Sudáfrica en ver publicada su obra. Las mujeres de uno de los varios guetos en las cercanías de la Ciudad del Cabo, Crossroads, pudieron igualmente tener acceso al Space Theatre como lugar donde estrenar *Imfuduso*. Cuando Brian Astbury y Yvonne deciden abandonar Sudáfrica, hartos del acoso de las autoridades, para establecerse en Londres el Space Theatre cierra. Se despidió también con una obra de Dike, *Glass House* (1979).

Estas empresas de carácter privado eran perseguidas de menor o mayor grado por las autoridades. Barney Simon confiesa que a pesar de su labor, no menos transgresora que la de los demás, él no fue blanco de la misma despiadada persecución porque intentó realizar su trabajo de la manera menos llamativa posible, intentando que las autoridades no se fijaran en él. Lo cierto es que estos teatros contribuyeron a derribar las barreras de

segregación cuya legislación fue por fin revocada en 1977 — un factor indiscutible fue el empleo de repartos mixtos en algunos casos, y la predisposición, en otros, de dar cabida y salida a dramaturgos no blancos.

## El boicot de los dramaturgos internacionales

En 1957 la Unión de Músicos Británicos había declarado un embargo sobre representaciones en Sudáfrica. Ese mismo año British Actors' Equity, el sindicato de los actores británicos implementó una resolución similar. Sus afiliados aceptarían contratos para trabajar en Sudáfrica siempre que se tratase de teatros multirraciales o que se estipularan representaciones para los no blancos en el mismo teatro. En 1959 Albert Luthuli<sup>1</sup> hizo un llamamiento a la comunidad internacional para que se efectuara un boicot sistemático económico, cultural y militar que aislara Sudáfrica. Los escritores, en especial los dramaturgos, se sumaron al boicot cultural tras la inauguración de un nuevo teatro, el Civic Theatre de Johannesburgo, en 1962. En marzo de ese mismo año, Fugard escribió una carta abierta a los dramaturgos británicos instándoles a que no consintiesen que sus obras se representasen en Sudáfrica mientras el público continuara siendo segregado. Señalaba Fugard que la nueva sala se había levantado gracias a la labor de miles de ciudadanos no blancos que luego ni verían trabajar sobre su escenario a actores de su raza, ni podrían asistir a una función en ella. Los dramaturgos británicos no tardaron en reaccionar, incluyendo una cláusula en ese sentido; fueron seguidos de los norteamericanos, los irlandeses y finalmente los europeos. No hay que olvidar que la Ley de Áreas de 1960 restringía cada comunidad a su zona. Un negro, o mulato no podría asistir a una función en un barrio para blancos. Impresiona una mirada a la lista

---

<sup>1</sup> Líder de la ANC entre 1952-1967 y premio Nobel de la Paz de 1960 por su lucha pacífica contra la política del apartheid

de firmantes que suscribieron este boicot.<sup>1</sup> El gobierno sudafricano, acostumbrado a no dejarse amedrentar, para salvar este escollo, se sacó de la manga en 1965 la Ley del *Copyright* por la cual un juez del Tribunal Supremo otorgaba el derecho a representaciones, pese a la falta de consentimiento del autor, al socaire de que el autor actuaba según motivos ideológicos. Ciertos musicales se pudieron montar en Sudáfrica; incluso algunos cantantes o músicos extranjeros actuaron para públicos segregados, pero las obras de peso no llegaban. En 1968 el autor sudafricano Laurens van der Post concede una entrevista a *The London Times* donde declara que durante una charla con Fugard, éste se mostraba deseoso de que se levantara el embargo cultural. Proponía que, en vista de que los públicos no podían ser mixtos, los espectáculos fueran llevados también a los barrios de la población no blanca. Se desata un fuerte debate sobre el poder del teatro para influir en el status quo. Fugard argumenta que el boicot hace más daño a los ciudadanos que al régimen. Muchos dramaturgos internacionales que habían firmado el boicot se ponen de su parte. Nadine Gordimer que tan valientemente se había posicionado de su lado en el afán de los intelectuales de conseguir que el gobierno le devolviera a Fugard su pasaporte, se opone ahora a su postura. Fugard sostiene que, aunque no hubiera boicot, y debido a la censura despiadada, el gobierno sudafricano no permitiría que se representara obra alguna que de verdad atentara contra él. El boicot había dejado a Sudáfrica aislada; los intelectuales no podían estar al día de las corrientes y teorías que se fraguaban fuera. Más grave aún o igual de peligroso que cualquier elemento foráneo le parecía el modo en que la sociedad sudafricana se estaba acomodando a una política — la del apartheid — que buscaba demostrar, con el paso del tiempo, fundamentarse en la razón. En 1968 anota Fugard en su cuaderno (Benson 1983: 159), “It is frightening to see to what extent people are accommodating the

---

<sup>1</sup> Carroll, Dorothy Connell (1975), p.38

appalling consequences of the policies of this Government”. Escribiendo constantemente bajo la amenaza de la férrea censura, incapaz de viajar al extranjero a supervisar las producciones de su obra<sup>1</sup> y finalmente negado el disfrute de la creación de sus colegas de fuera, vivir en Sudáfrica equivalía a vivir en silencio. Le parecía que a la oposición se le había colocado una mordaza y él no estaba dispuesto a vivir en silencio. “Silence is treason in my country” (Ross 1971: 10). Muestra tener fe en unos valores occidentales que se pretende sofocar en su país. “There is nothing John Balthazar Vorster<sup>2</sup> and his Cabinet would like more than to keep us isolated from the ideas and values which are current in the free Western World. These ideas and values find an expression in the plays of contemporary writers. I would like South Africa to see these plays” (159-160). El boicot, al menos el de los dramaturgos, fue cayendo por su propio peso. Tenían razón quienes señalaban que otros regímenes dictatoriales como Grecia, España, o la Unión Soviética no habían sido sometidos a semejantes privaciones culturales por la comunidad internacional. Además, para que el boicot cobrara una cierta coherencia, se debería considerar prohibir también la publicación de novelas y poesías y a continuación las películas basadas en esas obras de teatro o novelas que formaban parte del embargo.

## El teatro negro

Resulta difícil buscar documentación escrita que nos de una idea de los orígenes del teatro negro. Por un lado está la tradición oral con la narración de cuentos dramáticos, la música y el baile, todos ligados a los rituales religiosos y sociales de las tribus; y por otro está la influencia europea aprendida a través de las escuelas de las misiones. Una

---

<sup>1</sup> Su pasaporte le estuvo retenido entre 1967-1971. Se lo devolvieron por un tiempo de validez recortada y sólo para visitar algunos países.

<sup>2</sup> Primer Ministro sudafricano, 1966-1978.

vez más los misioneros entran en escena para neutralizar la funesta influencia calvinista importada por los hugonotes que durante mucho tiempo vieron con malos ojos cualquier actividad teatral. A principios del siglo 20 se introdujo en las escuelas el teatro como auxiliar educativo y medio de difundir las historias bíblicas. En Marianhill<sup>1</sup> se animaba la dramatización de narraciones zulúes. Lo que en un principio fue una ayuda en el aprendizaje del inglés y de las costumbres de los colonos habría de convertirse en un medio de forjar una identidad propia aunque que a veces ésta se desmarcaba de las raíces tribales como veríamos en las obras de Herbert Dhlomo. Los elementos indígenas se importaron a las barriadas que proliferaron en torno a las urbes y continuaron siendo populares tanto allí como en las zonas rurales. Sería en los *townships* y a lo largo de las décadas de los veinte y treinta donde florecería el teatro negro como entretenimiento para la clase obrera. Formado en 1929, el grupo Methethwe Lucky Stars, trabaja con temas de la vida rural y sus costumbres. En 1933 aparece la Bantu Dramatic Society cuyo fin era animar a dramaturgos negros a desarrollar el arte dramático y operístico africano. Fundada por Herbert Dhlomo, profesor, músico y periodista, debutó con una versión de *She Stoops to Conquer*,<sup>2</sup> para pronto pasar a representar obras africanas como *The Girl Who Killed to Save*, escrita por el propio Dhlomo — el primer texto dramático de un autor africano a ser publicado en inglés.<sup>3</sup> Esta clase de texto intenta alejar al africano de costumbres y supersticiones que conducen a situaciones desastrosas, y propone la educación como solución al oscurantismo.

El influjo masivo a las urbes había comenzado con el descubrimiento primero de diamantes en 1867 (Hopetown y Kimberley) y luego de oro 1886 en la extensión de 30 kilómetros, Witwatersrand. La explotación de las minas precisaba mano de obra barata.

---

<sup>1</sup> Un monasterio y misión fundados por los trapenses hace finales del siglo XIX cerca de Durban.

<sup>2</sup> De Oliver Goldsmith

<sup>3</sup> Trata del caso histórico de Nongqawuse quien instó al pueblo xhosa a matar a su ganado como condición previa a una derrota y huida de los ingleses, y la consecuente hambruna que tantas muertes ocasionó

Las industrias que surgieron alrededor de las grandes ciudades también provocaron este desplazamiento de las zonas rurales a la metrópoli y, ¿cómo no?, un desmoronamiento de la vida tribal cuyas consecuencias están muy hábilmente reflejadas tanto en la prosa blanca como en la negra. Fue un éxito mundial la novela *Cry the Beloved Country* del blanco Alan Paton, aunque el caos y violencia de la vida en los guetos de Johannesburgo, mezclados con los borrosos recuerdos de una vida idílica en el pueblo natal habían sido retratados con anterioridad por Modikwe Dikobe en *The Marabi Dance*. Los años cuarenta y cincuenta aportan poca novedad al teatro africano.

En las cercanías de Johannesburgo, Sophiatown, uno de estos guetos, llegó a convertirse en una barriada multirracial, violenta pero vibrante, cuna de muchos artistas y músicos. Fugard se inspiraría en Sophiatown para escribir sus dos primeras obras y de entre sus habitantes escogería los intérpretes. Aflora en dichas barriadas un entretenimiento popular-urbano-musical abundante; combina música y danza con casi siempre una pequeña sátira en la que cualquier novedad reciente es comentada en clave de música y comedia. Las representaciones se llevaban a cabo en los pasajes entre chabolas, en los salones de actos de las escuelas o de las parroquias, con motivo de mítines políticos o incluso de funerales. El espectáculo compuesto de palabra y música al servicio de cualquier ocasión, siempre cumpliendo una función social cuando no política. Ciertos empresarios blancos no tardaron en descubrir lo rentable que resultaría llevar estos espectáculos — por lo visto de sorprendentes niveles de profesionalidad a pesar de las circunstancias — al público blanco tanto en el ámbito nacional como internacional. La ópera jazzística *King Kong* (1959),<sup>1</sup> sobre negros, con un elenco negro, y compuesta por negros salvo el libreto y las letras que eran de los blancos Harry Bloom y Pat Williams respectivamente, fue coproducido por Union Artists.

---

<sup>1</sup> Basada en la vida del púgil Ezekial Dhlamini

Marcó un hito sin precedentes, engendrando todo un género con su listín de títulos imitadores. También sirvió para lanzar a la fama a Miriam Makeba entre otros, que aprovecharían las giras en el extranjero para abandonar su país y no volver. Con los beneficios de este musical, Union Artistst crearía la Music and Drama Association en 1959, que a su vez prepararía una nueva generación de artistas.<sup>1</sup> Los empresarios blancos, se encargaban de pulir estos espectáculos; tenían menos restricciones de movimiento más recursos disponibles; eran más experimentados en los tejemanejes de la promoción y publicidad; conocían las exigencias y gustos del público blanco que, por otra parte, sentado en la comodidad de sus locales de moda, podían disfrutar de ese derroche de talento que, de lo contrario, sólo se podría ver en el gueto. Se da el mismo fenómeno del jazz negro en Harlem, Nueva York, pero a la inversa. El público blanco no se desplazaba en masa a los locales negros sino que el espectáculo le era servido *in situ*: era traído a sus propias salas de teatro. Se queja Mshengu (1982: 167)<sup>2</sup> de que el pueblo, cuna y origen de estos espectáculos, salió perdiendo cuando los empresarios “became aware of its commercial potential”. Una de las pocas y placenteras distracciones de la dura vida en el gueto se vendía al blanco con este trasvase de talento desde las zonas negras a los escenarios blancos, pero hay que reconocer que a muchísimos artistas se les brindó la oportunidad de dar a conocer su arte, de ganar un sueldo digno fuera de la mina o al margen del oficio de sirviente, de viajar por el país y por el extranjero y de entablar amistad con blancos en casa y fuera en ambientes que normalmente les estaban vetados. El montaje de Alfred Herbert de *African Jazz and Variety Show* estuvo en cartelera durante 14 años. La producción de Bertha Egnos, *Ipi*

---

<sup>1</sup> La primera función en el Rehearsal Room de Dorkay House, la sede de esta asociación, no es otra que el estreno de *The Blood Knot* de Fugard. De algún modo u otro el teatro blanco y negro se ven siempre entrelazados. *Sponono* de Alan Paton también se vería aquí.

<sup>2</sup> Robert Mshengu, Robert Mshengu Kavanagh, o Robert Mshengu McLaren son la misma persona. No todos sus artículos llevan la misma rúbrica. Rob McLaren, ligado al Workshop '71, es otro de sus nombres.



*Tombi*, otro en dar la vuelta al mundo, permaneció en cartelera en Londres durante seis años.

Mshengu se queja también — y coinciden todos los críticos — de la imagen estereotipada del negro que se fomentaba a través de estos musicales: el buen salvaje que, una vez venido a la urbe, caía en la corrupción, hecho presa de la bebida, de la prostitución y violencia. ¡Mejor estaría si volviera a uno de los 10 *homelands*, territorios designados por el gobierno a donde pretendía restringirlos! A este tópico hay que sumar el de los negros poco pudorosos, semidesnudos, luciendo musculatura o, en el caso de las mujeres, sus senos: carne para las fantasías eróticas de blancos.<sup>1</sup> Las frases publicitarias ilustran lo que el público se podía esperar. *Mzumba* (1968-78) prometía ser un “traditional musical with sexy performance acts”, mientras que “Stamping Warriors! Drum Beats! Strange Rhythms!” (Horn 1986: 214) era el gancho para *Mma Thari* (1975-80). Horn (213) recoge todos estos musicales bajo una denominación: “the theatre of exploitation”. Muchos de estos montajes viajaban por el mundo reforzando el concepto del gobierno que, después de todo, el negro no se adaptaba a la metrópoli blanca, donde los pocos motivos de satisfacción, las penurias, las desilusiones, y la lejanía de su entorno rural le imbuían de una nostalgia, propiciadora de la política del gobierno de devolverles a sus lugares rurales de origen. No fueron sólo los blancos que descubrieron en el talento de estos grupos de variedades un verdadero segundo filón de oro en Johannesburgo. De entre una clase trabajadora en auge, surge Gibson Kente (1932-2004) producto del African Drama and Music Association. Se convirtió en el empresario negro más rico e influyente. No sólo organizó espectáculos que él supo pasear por los escenarios locales e internacionales, sino que escribía obras que, si en un principio explotaban la parte bailongo-musical de

---

<sup>1</sup> Cuecen habas en todas partes. El grande revuelo que creyó la llegada de Josephine Baker a París antes de la segunda guerra mundial se debió en gran parte a algo parecido

sus congéneres, luego daban cabida al drama por éstos vividos en los guetos que pululaban en torno a la capital del oro. Kente no menospreció ninguna circunstancia de los guetos para alimentar el contenido melodramático de sus obras: muertes, seducciones, madres trabajadoras con hijos delincuentes, brujos, la producción ilegal de bebida, la prostitución entorno a los mineros, e incluso el policía negro cretino. Con la llegada de la concienciación negra sería criticado por no haber puesto su teatro más claramente al servicio del movimiento de liberación de los negros, abordando problemas sociales, económicos y políticos de mayor envergadura. No se entiende por qué razón los problemas de la violencia doméstica, el alcoholismo, el crimen y la penuria económica fueran tan poco valorados por estas voces discordantes con la obra de Kente. Sobre todo en su fase tardía, arremete Kente contra las leyes restrictivas del movimiento de los obreros, la homosexualidad en las cárceles, los desahucios forzosos, la política de los *homelands* y la legislación discriminatoria en general como se refleja en *Too Late* o en *How Long*. En respuesta, se le acusa de fomentar un sentimiento de conformidad, de paciencia hasta que las cosas cambiasen en lugar de promover la rebeldía. Los seguidores del teatro de Concienciación Negra aplicarían la misma crítica a las obras de Fugard.

Es también hacia finales de los años 50 cuando pequeños grupos de teatro aficionados empiezan a organizarse. El blanco, Ian Bernhardt, forma los Baret Players siguiendo la tradición europea de teatro con actores negros. Bernhardt promueve los conciertos de jazz en los guetos que tendrán su colofón en el montaje del archicomentado *King Kong*. Será uno de los fundadores de la Unión de Artistas Sudafricanos (The Union of South African Artists) cuyo fin era evitar la explotación de los artistas negros. Y como Bernhardt, muchos otros blancos se comprometieron con grupos de teatro negro aficionado, a menudo liderando grupos abiertos a todas las razas. Sobre todo en la década de los setenta veremos una proliferación de grupos

multirraciales utilizando el teatro como una plataforma de reivindicación de toda índole. Tal es el caso de Imitha Players fundado por Rob Amato en East London en 1970, el taller de trabajo, Workshop '71, concebido como un grupo multirracial, ligado a la persona de Rob McLaren; creaba un teatro didáctico empleando todos los lenguajes disponibles, sin tener que apoyarse en un texto. En Grahamstown en 1974 le toca el turno a Don MacLennan con los Ikhwezi Players. En Ciudad del Cabo estaba el Space Theatre. Pionero en estas lides, a finales de los cincuenta ensayaba Fugard sus obras *No-Good Friday* y *Nongogo* en Sophiatown, escritas para e interpretadas por negros. Más adelante se pondría Fugard al cargo de los Serpent Players en Port Elizabeth con unos resultados que repercutirían en el teatro mundial.<sup>1</sup>

## Los setenta y el teatro de concienciación

A mediados de los 70 con la aparición del Movimiento de Concienciación Negra (Black Consciousness Movement), liderado por Steve Biko (1946-1977) y marcado por la turbulencia anterior y posterior a los disturbios de Soweto de 1976, el teatro negro se politiza en mayor grado. El movimiento nace de una serie de hechos que van desde las publicaciones de Franz Fanon,<sup>2</sup> los discurso de Martin Luther King, la independencia de varios países africanos, los movimientos norteamericanos de las Panteras Negras y los lemas de “black is beautiful” o “black pride”. En Soweto jóvenes escolares se enfrentaron abiertamente a la voluntad del gobierno de imponerles en las escuelas el afrikaans como lengua-medio de estudio. La postura del teatro, que antes podría haberse descrita como de protesta, se vuelve ahora más abiertamente contestataria. Andrew Horn (1986:221) lo califica de un teatro de “criticism and confrontation”. Zakes Mda

---

<sup>1</sup> *The Island* y *Sizwe Bansi is Dead* forman parte de un canon mundial de teatro lo cual explica las reposiciones a cargo de Peter Brook de la primera en 2000, y la segunda en 2006 con sus respectivas giras.

<sup>2</sup> *The Wretched of the Earth* en 1965 y *Black Skin, White Masks* en 1967

(1995: 41) prefiere etiquetarlo de “theater-for-resistance”. Mshengu (1982: 168) describe los efectos de los postulados del movimiento sobre el avatar del teatro de esta manera: “The tradition of “erudite” theatre was transformed in content by the Black Consciousness ideology into militant defiance of the government’s racial policies and in production and performance conditions, into a solely black experience — black actors performing black material to black audiences in black areas”. Se promovía el orgullo de ser negro; se buscaba una identidad cultural propia; se rechazaba los dictados de la sociedad blanca; se pretendía recuperar la dignidad ante una legislación humillante y se intentaba lograr una mayor concienciación política y social. La actividad teatral debería estar a la altura de los ideales del movimiento de concienciación negra.

Sin embargo, el cóctel de danza, música y texto no sería desaprovechado incluso por los exponentes de este teatro negro más agresivo. Mbongeni Ngema cuyas obras estaban muy ligadas al Movimiento de Concienciación Negra, emplea esta formula en *Sarafina*, un espectáculo musical emulador de los de Gibson Kente, pero portador de un mensaje político. Inmortaliza los disturbios de Soweto de 1976. Matsemela Manaka fundó el Soyikwa Institute of African Theatre<sup>1</sup> y su primer éxito fue *Egoli*, sobre la vida de los mineros en la capital del oro. Fue producido por el Committed Artist Group, cuya vocación de compromiso político queda claramente articulada en su nombre. Como teatro alternativo, el teatro de concienciación negra estuvo ligado al pueblo, siendo representado en bodas, funerales, en mítines políticos, iglesias, escuelas y centros de reunión del barrio. Se representaban en *tsotsitaal*, el argot que reunía influencias de las dos lenguas blancas y todas las africanas que convergían en los barrios. Sin embargo acabaría siendo asumido por el *mainstream*. Comenta Mda, no exento de ironía, que

---

<sup>1</sup> El propio Manaka explica que este nombre refiere a la influencia del dramaturgo nigeriano Wole Soyinka. La palabra en xhosa significa literalmente “seremos temidos” en clara alusión al desafío que supuso la creación del grupo. Geoffrey V. Davis ed, 1997:2.

“the more the theater became radical in South Africa, the more revolutionary in content, the more it moved away from the people. By 1990, almost all relevant theatre-for-resistance was performed only in city venues, and the audiences were white liberals and a sprinkling of members of the black middle class who could afford to drive to these expensive venues” (41).

Dentro de este movimiento había las inevitables escisiones. La reafirmación de lo negro al más puro estilo norteamericano con la vista puesta en Stokely Carmichael y las Panteras Negras iba unida a la promulgación de un África para los africanos, sólo alcanzable tras la expulsión de los blancos. Este regreso a las condiciones precoloniales posibilitaría el nacimiento de una sociedad nueva cuyos principios morales serían los tradicionales comunitarios africanos. Hay opiniones para todos los gustos. El dramaturgo Maishe Maponya sostiene que “as long as blacks do not have equal rights, there’ll always be black theatre”.<sup>1</sup> Dos actores destacados, Fats Dibeco y Ken Gampu afirman que “there is only theatre”.<sup>2</sup> Zakes Mda (1995: 41) da una de cal y otra de arena. “at its best it [black consciousness theatre] served as a vehicle for sharing perceptions and insights among the oppressed themselves [ ... ] At its worst, it became a litany of slogans that denounced the oppressor, and extolled the virtues and prowess of the leaders of the liberation movement”. Al margen de estos acontecimientos, pero con la misma aspiración de aportar su granito de arena a los cambios políticos, Fugard seguía su labor con actores como John Kani y Winston Ntshona. La contribución de Fugard al teatro, no ya sudafricano, sino negro es indiscutible. “Fugard’s *Sizwe Bansi is Dead* has provided another kind of model for black theatre, and it would be difficult to exaggerate its influence” (Vandenbroucke 1977: 50).

---

<sup>1</sup> Citado en Steadman (1984), p.225.

<sup>2</sup> Ibidem

A mayor politización, mayor persecución por parte de las autoridades y más frecuentes los exilios. En 1973 se fundó PET (the People's Experimental Theatre) en el barrio indio de Lenasia. Se fusionó con un grupo de Soweto llamado Shiqomo. La producción más representativa fue *Shanti* de Mthuli Shezi. Los componentes del grupo fueron arrestados y acusados de terrorismo en 1975 por participar en actividades contra la población blanca. Los miembros de TECON (Theatre Council of Natal), fundado en 1969, sufrieron un destino parecido a los componentes de PET. Estos dos grupos se centraban en la población negra y llevaron los postulados de la concienciación negra hasta los extremos, en el caso de TECON, de negarles a los blancos admisión a sus representaciones. Tanto TECON como PET desde esta postura inflexible habían sido responsables de disuadir a los actores negros que trabajaran en talleres de trabajo mixtos llevados por Barney Simon. Sin embargo la multirracial Junction Avenue Theatre Company fue fundada en 1976 por estudiantes de la Universidad de Witwatersrand. Su mayor empeño era corregir las distorsiones históricas y cuestionar la versión oficial del pasado. Su obra más simbólica fue *Sophiatown* en la que recuperan los aspectos vibrantes del barrio mixto que el gobierno tan brutalmente arrasó. Cuando los miembros de Workshop '71 comenzaron a buscar asilo fuera de Sudáfrica, algunos de sus miembros se fusionaron con esta compañía. Como ya hemos comentado en el apartado anterior, no era la Junction Avenue Theatre la única compañía de carácter multirracial. Algunos extremistas en sus opiniones consideran intrusos a estos grupos de inspiración y liderazgo blancos, pero Anne Fuchs (1992: 171) da en el clavo cuando dice, "[...] but it might also be the case that at that time, no other form of non-racial theatre could be envisaged". Fueron muchas las obras que salieron de la estrecha colaboración entre negros y blancos, trabajando en grupos de teatro multirraciales. Estos grupos eran atosigados por las autoridades quienes les frustraban los ensayos, posponían los

estrenos, sometían los textos a la siempre vigilante mirada de la censura, y acabaron por arrestar a muchos de los actores, desbandando los grupos. Observando las fechas llegamos a la conclusión que Fugard se adelantó a todos ellos habiéndose ya embarcado en esta clase de colaboración en Sophiatown en 1958. Las técnicas del teatro de resistencia, a menudo obligado a hacer de tripas corazón, se acercan mucho al tipo de teatro que Fugard ya llevaba tiempo practicando. Es un teatro de pocos recursos; son unos montajes a pequeña escala; destaca la carencia de atrezzo, la pobreza de vestuario y efectos teatrales. Sin embargo contaba con el indiscutible atractivo de la música y color; su fuerte son los personajes y la solidez de sus textos. Se emplea la alegoría, la narración proveniente de la tradicional oral; sobre el actor recae la responsabilidad de captar la atención del público sin la ayuda de los artilugios de los que el teatro más sofisticado no puede prescindir. Es un teatro pobre como el que llevaba haciendo Fugard coincidiendo en el tiempo con las ideas de Jerzy Grotowski. Incluso el modelo de dos únicos actores empleando en *Egoli* (1980), *Encore Bra Joe* (1982) de Philip Mokone, o en *Woza Albert*<sup>1</sup> (1981), por poner sólo algunos ejemplos, nos remite a *The Blood Knot* de Fugard.

Impactan las obras de Zakes Mda: *Dark Voice Ring* (1978), *The Hill* (1979), *The Road* (1982). El de mayor producción es Matsemela Manaka. *Egoli* coincide en tema con *The Hill* de Mda, indagando en la problemática de la migración de la mano de obra, las condiciones de vida en los albergues (hostels) especialmente levantados para acoger a tanto obrero, el uso de la religión para apaciguarlos, y la desintegración de la familia dejada atrás. Maishe Maponya también denuncia las condiciones laborales de las minas en *The Hungry Earth* (1980) y en la más cruda aún y reveladora *The Nurse* (1983) en la

---

<sup>1</sup> Labor conjunta de dos autores negros y un blanco: Mbongeni Ngema, Percy Mtwa y Barney Simon, director del Market Theatre, al estilo de Kani, Ntshona y Fugard con *Sizwe Bansi is Dead* y *The Island*. Igual que los dos personajes de *The Island* llevan los nombres de John y Winston, dos de sus creadores, los dos personajes de *Woza Albert* se llaman Percy y Mbongeni.

que una enfermera pretende fundar un sindicato que denuncie las desigualdades sufridas en el ambiente hospitalario.

Al crear una alternativa a los conceptos que consideraban blancos, el teatro de concienciación negra recuperó aspectos de la tradición africana como el lenguaje poético, la narración de historias, el contacto directo con el público (direct address) y su participación (call and response), la música la danza y coreografía. No siempre fueron apreciadas sus obras en las barriadas cuya población buscaba, comprensiblemente, un teatro de evasión. Cuando estas obras aparecían ante públicos blancos incomodaban por la verdad de su contenido y suponían un problema para los teatros que dependían de ese público para seguir subsistiendo.

En la década de los ochenta hubo unos intentos tímidos de volver a incorporar a actores negros en producciones teatrales en los teatros estatales del Performing Arts Councils. Quizá formara parte de una táctica de adaptación a unos tiempos en que habría de animar a una clase media negra emergente que podría jugar un papel importante y reconciliador en un supuesto estado gobernado por una mayoría negra.

## La década de los ochenta

En la década de los 80 aparecen otras voces disidentes blancas al margen de Fugard. Estos dramaturgos emplean sobre todo la farsa o sátira para despertar la conciencia blanca a lo que está ocurriendo a su alrededor. Pieter-Dirk Uys lleva haciendo parodias y sátiras desde los años 60. Robert Kirby escribió dos importantes obras: *Seperate Development* (1980) y *It's A Boy* (1982) y Paul Slabolepszy hizo retorcer de vergüenza en sus butacas al público blanco mostrando la inhumanidad de la que son capaces unos blancos que aterrorizan a un camarero negro en *Saturday Night at the Palace* (1987). Pero en la provincia de Natal y en la del Cabo, las comunidades hindú y mestiza



respectivamente, también aportaban su granito de arena a la resistencia que ofrecía el teatro al sistema.

Al margen del teatro de concienciación emerge el Workers' Theatre (teatro obrero) al cargo de los obreros y como parte de los programas educativos de los sindicatos. Sus representaciones pretenden educar sobre temas de salud, las huelgas, seguridad en el lugar de trabajo y casos de racismo entre dirección-obrero. Su escenario eran los grandes estadios de fútbol o cualquier encuentro masivo de seguidores de los sindicatos. Se involucraba al público de modo muy directo, y, se empleaban las lenguas indígenas. Eran los ochenta los años de los musicales de Mbongeni Ngema anteriormente ligado al teatro de concienciación negra, los cuentos (storytelling) de Gcina Mholpe y la poesía (performance poetry) de Mzwakhe Mbuli.

La tradición teatral legada por la historia hasta la caída del sistema apartheidista se podría resumir de la siguiente manera. Hay una tradición precolonial de formas orales y dramáticas. Hay un teatro erudito realizado por intelectuales negros cuya actividad siguió las pautas marcadas por el teatro de los colonizadores. Hubo, a partir de los cincuenta, un teatro comercial con sus raíces en la cultura negra, tal como se vivía en las comunidades tribales rurales, que nace en las barriadas negras pero que es transformado en un producto comercial que acaba acaparando el interés del público blanco dentro del país, y que luego es exportado al extranjero. Coincidiendo con esta corriente hay una labor de directores blancos que colaboran con actores negros, en talleres de trabajo que producen obras de autores extranjeros como locales. Surge un teatro políticamente comprometido a partir de los setenta ligado al Movimiento de Concienciación Negra que da la espalda a los múltiples grupos de teatro multirracial. La presión política y la asimilación por el sistema merman la actividad de estas asociaciones exclusivamente por y para negros cuyas obras, por otra parte, no siempre son comprendidas o aceptadas

en las barriadas. Con la desaparición del apartheid el teatro vira su mirada hacia otras cuestiones que no sean el apartheid.

## El teatro después de 1990

Con la llegada de la democracia le pasa al teatro algo parecido a lo de la novela. Tras el silencio de una inicial crisis, el teatro va por nuevos derroteros. La causa común de la lucha contra el apartheid ha desaparecido lo cual permite que cada grupo y autor se reinvente. La fragmentación de la sociedad sudafricana en muchas minorías supone que habrá una fragmentación de intereses con los que un público tendrá que identificarse. Sirva de ejemplo *Purdah* (1993) de Ismail Mohamed. Mohamed vuelve una mirada crítica al fundamentalismo islámico y a las novias adolescentes de la comunidad hindú. Hay obras que echan una mirada nostálgica al pasado mitificando el multirracial barrio de Sophiatown, o el District Six de la Ciudad del Cabo, pero centrándose en los aspectos humanos de esas comunidades en lugar de los acontecimientos políticos que acabaron en su derribe. El enfoque se desplaza de lo político y público a lo individual e íntimo. Entre las reposiciones se encuentra *Nongogo* y *Boesman and Lena*; esta vez dirigidas por directores negros.

Las obras, fruto de los talleres de trabajo, parecen dar paso a unos textos bien elaborados. Destacan hoy en día en los teatros establecidos y festivales varios nombres: Lesego Rampolokeng, Xoli Norna, Mondi Mayepu, Heirnicch Reisnehofer, Oscar Pietersen, Fiona Coyne, Merk Lottering, Nazli George, Craig Freimond, y Rajesh Gopi; son actores, directores a veces las dos cosas, raperos, músicos y cómicos, jóvenes que moldearán el futuro del teatro en Sudáfrica. Representan la gama completa de las etnias del país ese arco iris tan deseado por Desmond Tutu y Nelson Mandela. Entre los blancos siguen funcionando con mucho éxito Pieter-Dirk Uys y Paul Slabolepszy.

Slabolepszy, cuyos comienzos se remontan a las peores épocas del apartheid, tiene más de 25 obras en su haber; algunas han sido representadas en los Estados Unidos y *Saturday Night at the Palace* ha sido llevada al cine. Fugard ha mantenido su particular tradición de estrenar sus nuevas obras en Sudáfrica antes que algún otro lugar y sigue muy activo. Pero echemos una mirada al teatro negro.

Al margen del teatro establecido, está funcionando un teatro denominado Teatro para el Desarrollo (Theatre for Development) que algunos ven como la continuación del Teatro de Resistencia. Se sirve del ejemplo de proyectos que se llevaron a cabo en los países africanos donde, una vez terminada la lucha popular, se pretendía preparar al pueblo para el autogobierno. Tiene precedentes en la labor de Alec Dickson en Ghana durante los años cuarenta y del brasileño Augusto Boal y su Teatro del Oprimido durante los años sesenta. El objetivo es llevar el teatro a las zonas rurales, a los mercados, a las escuelas de los lugares más remotos y menos privilegiados. Está dirigido especialmente a adultos. Mda<sup>1</sup> ya ve un temprano intento de hacer este tipo de teatro en Matsemela Manaka con su obra *Koma*. Llevar obras ya elaboradas al pueblo dista mucho del auténtico Teatro para el Desarrollo cuyo público es lego en asuntos de teatro sofisticado. El Teatro para el Desarrollo pretende que el pueblo elabore sus propias obras, presente la problemática y dé con la solución. Lamenta Mda que los imitadores en Sudáfrica de esta corriente de teatro no han sabido del todo desprenderse de sus viejas prácticas de aprovechar el teatro como vehículo de agitación y propaganda (agitprop), al estilo del Teatro de Resistencia. Para que el Teatro para el Desarrollo resulte eficaz, haría falta un proceso de concienciación que se lograría a través de una participación comunitaria del pueblo en un diálogo donde saldría a la luz sus problemas. Se analizarían estos problemas, se recogería información, habría discusiones, ensayos e

---

<sup>1</sup> *Current Trends in Theatre for Development in South Africa*. In Attridge, Derek & Rosemary Jolly eds., 259

improvisaciones a nivel comunitario. Los miembros de la comunidad participarían activamente en la dramatización de sus problemas y conflictos así como en resolverlos. La poca financiación que recibe suele ser de organizaciones internacionales que pasado un tiempo desvían los fondos a nuevos proyectos en otras partes del globo. Lo que no ha sufrido transformación alguna son los Performing Arts Councils (PACS) que desde los sesenta siguen disfrutando de plena subvención estatal. Se encargan de desarrollar el teatro, la danza, y la ópera en su sentido más elevado y convencional. Disponen de lujosas salas que se ubican en los barrios blancos. Podemos afirmar que el teatro que más fielmente reflejó y refleja la realidad sudafricana es el privado que en este caso coincide con lo alternativo.

## Conclusión

En breve la historia del teatro en Sudáfrica indica una segunda mitad del siglo veinte más productiva que los dos siglos y medio anteriores. Es una triste ironía observar que precisamente durante la época del apartheid, o quizá a raíz de ello, tocó la actividad teatral un techo sin par. El éxito que tuvo Fugard dio pie a que otros se animaran a describir y denunciar la desastrosa situación sudafricana ante el mundo entero. Atrás queda el teatro estrictamente de protesta. Algunas de las obras originalmente ligadas a los días de enfrentamiento, entre ellas *Woza Albert* o *Sizwe Bansi is Dead*, han adquirido el status de clásicos y como tal han sido objeto de reposiciones. Siguen sin embargo los temas sociales. El problema de la violencia en Sudáfrica sigue ocupando un lugar de mayor relevancia. Se dice que durante los primeros años de la democracia la violencia había alcanzado tales cuotas en Johannesburgo que acabó con la asistencia a los teatros en el centro de la ciudad, obligando a los empresarios a mudarse a zonas menos peligrosas. Es la violencia ligada al crimen y drogas en el barrio, la violencia en

los medios de transporte, la violencia contra la mujer en el hogar; el acoso sexual en el trabajo. Sudáfrica tiene además un triste *récord* de violaciones. Está el acuciante problema del sida. Se aborda los temas del amor, religión, homosexualidad y drogas. Por otra parte en la nueva Sudáfrica el énfasis ha sido siempre corregir los males perpetrados contra una mayoría negra, en detrimento de las otras minorías que, no siendo negras, eran objeto de las mismas tropelías durante las décadas del apartheid. Estas comunidades de las que destacaría la hindú y los mestizos (the Coloureds) parecen querer reivindicar sus peculiaridades culturales y reclamar una mayor atención por parte de las autoridades. El teatro y la literatura se han convertido en una medio para reafirmar su identidad que durante tantos años se fusionó con la de los negros. Y si los negros tuvieron su Black Consciousness Movement reivindicando todo lo suyo como bello, Zoë Wicomb (2000: 92) nos informa de una corriente similar entre los mestizos que actualmente pretenden sacudirse de encima el estigma y vergüenza del mestizaje, “the current attempts by coloureds to establish brownness as a pure category”. Los mestizos tuvieron la mala suerte de no ser ni una cosa ni la otra, gobernara quien gobernara. El lugar común que sobre ellos se repite aparece en la reciente novela de Achmat Dangor, *Bitter Fruit*: “What traumas were they going through he wondered, apart from agonizing continually over how they weren’t white enough in the past, and how they’re not black enough now? The existential dilemma of every bastard in the world” (215). El lugar peculiar que siempre ha ocupado la población mestiza en la sociedad sudafricana dio pie a una desconfianza en un gobierno mayoritariamente negro. El nerviosismo de la población mestiza encarada con las primeras elecciones en Sudáfrica le llevó a votar por el candidato blanco del Partido Nacionalista que siempre les tuvo como ciudadanos de segunda, lo que describe Zoë Wicomb (93) como “the

shameful vote of the Cape coloureds for the Nationlist Party in the first democratic elections”.

## ATHOL FUGARD: LOS COMIENZOS

Habiéndose criado en Port Elizabeth la actividad teatral de Fugard arranca en la Ciudad del Cabo. Allí conoció a quien se convertiría en su esposa, Sheila Meiring, por entonces estudiante de arte dramático en la Universidad de Cape Town (UCT). Hasta esa fecha la producción literaria de Fugard se componía de versos y relatos cortos. Narra que su interés en el teatro se lo debe a su esposa quien tras leer algunos de sus relatos cortos sugiere que, en vista de la ingente cantidad de diálogos en los relatos, se dedicara a la dramaturgia. Tras casarse en septiembre de 1956 aparece su primera obra: *Klaas and the Devil*, que se inscribe en un concurso en el Scopus Club de la Ciudad del Cabo el tres de octubre de ese mismo año. La dirige Sheila. Pretendía Fugard lograr una pieza al estilo de *Riders to the Sea* de J.M Synge, el mar incluido, pero con Sudáfrica de telón de fondo.

Compartían Sheila y Athol un descontento con los derroteros que seguía el teatro en su país y el deseo de ver reflejada en la producción teatral Sudafricana su compleja composición humana, social y política. Considerados radicales, se vieron excluidos de los grupos de teatro aficionado ya establecidos. No tuvieron más remedio que crear su propio grupo que llevaba el nombre de The Circle Players. Su primera producción se compuso de tres obras de un solo acto concebidas respectivamente por Sheila, Wilhelm Grutter y el propio Fugard. La contribución de Fugard se titulaba *The Cell* y su trama se inspiró en un hecho real publicado en un periódico del Estado Libre de Orange y que le indignó profundamente. Una mujer negra embarazada, al no poder mostrar el salvoconducto que le pide la policía es encarcelada. En su celda le sobreviene un parto prematuro. A pesar de sus incesantes gritos nadie acude a socorrerla y el bebé nace sin vida. Hasta un día después no se retira el feto hediondo y ensangrentado de la celda.

Este comienzo es significativo porque pone de manifiesto una serie de rasgos que habrían de caracterizar el teatro de Fugard durante el resto de su carrera y vida. En primer lugar la concienciación sobre las injusticias en Sudáfrica perpetradas contra la población negra y mestiza adquirida durante sus viajes en el barco mercante, el SS Graigaur, donde trabajaba codo a codo con hombres de todas las razas, le inclinan hacia un teatro local en que fueran precisamente esos grupos menos privilegiados y su problemática quienes acaparan toda su atención. En segundo lugar partirá de un hecho real, a veces aparentemente insignificante, para construir la trama — la cotidianidad de un apartheid recién instalado le surtirá de tantos ejemplos que no precisará acudir a la ficción o a la descabellada fantasía. La presencia de la población negra en su obra, por lo tanto, se remonta a sus más remotos inicios, demostrando así que la problemática de los indígenas ocupaba un lugar de mayor trascendencia entre sus inquietudes. Se vislumbra igualmente en esta época un futuro Fugard, “hombre orquesta”, capaz de escribir, dirigir e interpretar que habría de aflorar una vez hubiera asimilado la experiencia posteriormente adquirida tras las bambalinas de teatros tanto locales como europeos; se convertiría en un hombre completo del teatro cuyos entresijos no guardarían ningún misterio para él.

En esta ocasión fue Sheila, recién licenciada de la escuela de arte dramático, quien dirigió, repartíéndose los papeles entre ella, su marido y Erica Rogers.<sup>1</sup> Los personajes principales de *The Cell* eran dos hombres y una mujer negros; estaba escrita en verso e incluía un coro. El lugar elegido fue el Labia Theatre y la fecha el veintiséis de mayo de 1957. A pesar del fracaso de *The Cell*, debido a problemas técnicos con las máscaras caseras del coro, y quizá porque el público no estaba acostumbrado a asistir a una obra donde los protagonistas fueran negros, aunque sólo actores blancos haciéndose pasar

---

<sup>1</sup> Estudió en Londres con la RADA y se convirtió en un actriz clave de la escena sudafricana según Percy Tucker.



por tal, Sheila Fugard defiende el poder y la belleza del lenguaje de la obra para sostener la pieza. “I recall the eloquence of the language, and how the power of the words carried the play. Its lines had a beauty and its action an architecture that proclaimed a new writer” (1993: 398). Por lo que se ve, *The Cell* ya hacía entrever un elemento poético que Fugard manifestaría en muchos de los monólogos que él colocaría en la boca de los personajes de sus sucesivas obras, combinándolos con unos temas explosivos si se tiene en cuenta el clima política del país a la sazón. Y aunque no lo especifique Sheila, revela un talento para el empleo de la palabra; su teatro más que de acción se caracteriza por el peso de la palabra. Para Fugard ya no hubo marcha atrás. Los Township Plays serían las siguientes obras, y tras haber pasado rachas de mucha penuria no tardaría mucho en lograr vivir de los derechos de autor, pero también en acostumbrarse al acoso político y policial.

Dennis Walder da ambas *The Cell* y *Klaas and the Devil* por desaparecidas,<sup>1</sup> pero, según Russell Vandenbroucke, Fugard confiesa que su esposa Sheila posee copias de los dos. “I’ve allowed her to keep them because she wants them, but I’ve forbidden that they be shown to anyone” (1985: 13). Es el pudor del dramaturgo maduro ante lo que él considera su obra inmadura. Sin embargo gracias a este testimonio de Sheila vemos que la línea que habría de seguir Fugard se fragua ya en la Ciudad del Cabo y que las obras escritas en Sophiatown resultarán una lógica evolución de lo que ya había puesto en marcha.

---

<sup>1</sup> Biographical outline. En *Athol Fugard*, página x

## THE TOWNSHIP PLAYS. FUGARD EN SOPHIATOWN

Las dos obras conocidas como Township Plays, *No-Good Friday* y *Nongogo*, suceden las primeras incursiones en el teatro de Fugard transcurridas en la Ciudad del Cabo. Están ligadas a la barriada de Sophiatown y son el producto de un contacto real con sus habitantes y no, como en el caso de *The Cell*, inspiradas en acontecimientos publicados en la prensa. En las cercanías de Johannesburgo había varios suburbios — Martindale, Newclare y Sophiatown — que nunca fueron asentamientos caóticamente levantados por una masiva llegada de gente a la urbe, sin que tampoco fueran municipios asignados por el ayuntamiento para el realojamiento de los expulsados de áreas declaradas exclusivamente para blancos. De los tres suburbios era Sophiatown además el único que desde un principio no estuvo señalado como zona exclusivamente para negros, animando así la eventual emergencia de una zona multirracial. No se componía de filas de minúsculas casuchas construidas por las autoridades locales. En Sophiatown el negro podía poseer una parcela donde construir una casa a medida de sus posibilidades, que no siempre de sus necesidades. Se levantaban casas de ladrillo de tres habitaciones al lado de la típica chabola de chapas de zinc. Sophiatown debe su nombre a la mujer de H. Tobiansky, inmigrante blanco, que compró la mitad de una granja (237 hectáreas), Waterfall 79 en 1897. Era la intención de Tobiansky construir allí una zona residencial para blancos; de hecho algunas de las calles llevaban los nombres de sus hijas. El ayuntamiento, sin embargo, al establecer un municipio para negros y construir una depuradora de aguas residuales en la cercanía, desanimó a los compradores blancos. Fueron, sin embargo, los blancos los primeros en comprar las pequeñas parcelas (50 x100 pies). En 1910 la compra de parcelas no se restringía a los blancos y así surgió una población mixta de blancos, negros, mestizos, indios y chinos. Tras la segunda

guerra mundial y la política de los nacionalistas de fomentar el bienestar blanco, sobre todo de una clase blanca pobre afrikáner, muchos blancos abandonaron Sophiatown, dando paso a un influjo cada vez mayor de negros; quedaban sólo los blancos más pobres. Entre sus habitantes contaba Sophiatown con un nutrido grupo de periodistas, escritores, políticos y músicos — un ambiente que a su vez atraía a blancos de espíritu bohemio. Can Temba recuerda Sophiatown como “the little Paris of the Transvaal” donde “you have the right to listen to the latest jazz records at Ah Sings over the road. You can walk a coloured girl an evening down to the Odin cinema, and no questions asked. You can try out Rhugubar’s curry with your bare fingers without embarrassment”.<sup>1</sup> Otros lo tildaban del Chicago de Sudáfrica,<sup>2</sup> donde cohabitaba el arte con el crimen, mientras que otros hablan de una “cultural golden age” en ebullición.

La otra cara de Sophiatown es menos romántica. Si nos detenemos en cuestiones de salubridad, veremos una zona residencial superpoblada, de calles sin asfaltar, que cuando llovía se volvían lodosas, y donde con el buen tiempo se levantaba una polvareda. No disponía Sophiatown de alumbrado público. El agua se extraía de pozos que los habitantes se encargaban de cavar. A menudo estos pozos se convertían en el depósito de basuras y cadáveres de animales. El ayuntamiento, a pesar de que los habitantes pagaban sus impuestos y contribuciones municipales, no recogía los baldes con su contenido fecal con la debida frecuencia. No es de extrañar la elevadísima tasa de mortandad infantil. Estas mismas condiciones de vida se daban por doquier en los suburbios negros como lo atestigua Nelson Mandela (2002: 108) hablando del suburbio negro de Alexandra al noreste de Johannesburgo.

---

1

<http://www.sahistory.org.za/pages/specialprojects/Luli/WorkingLife/Unit7/Topics.htm>

<sup>2</sup> Oakes, Dougie ed. *Reader’s Digest. Illustrated History of South Africa*, p.427

Life in Alexandra was exhilarating and precarious. Its atmosphere was alive, its spirit adventurous, its people resourceful. Although the township did boast some handsome buildings, it could fairly be described as a slum, living testimony to the neglect of the authorities. The roads were unpaved and dirty, and filled with hungry, undernourished children scampering around half-naked. The air was thick with the smoke from coal fires in tin braziers and stoves. A single water tap served several houses. Pools of stinking stagnant water full of maggots collected by the side of the road. Alexandra was known as “Dark City” for its complete absence of electricity. Walking home at night was perilous, the silence pierced by yells, laughter and occasional gunfire.

En 1920 quedaban viviendo en Sophiatown pocos de los propietarios originales; la mayoría de sus habitantes eran inquilinos que para afrontar un alquiler abusivo convirtieron la acogida de huéspedes en una práctica habitual. Una habitación podía albergar a una familia entera. Los alquileres abusivos, la superpoblación, el crimen y violencia eran denunciados por los periódicos blancos y negros. Aún así para algunos negros era preferible instalarse en una choza en Sophiatown que aceptar una casucha que el ayuntamiento ofrecía en otro municipio como Orlando por poner un ejemplo. Las autoridades tampoco proveían los servicios básicos médicos y de escolarización. De éstos, una vez más, se encargaban las distintas denominaciones religiosas. Destaca la figura y labor del Rev. Trevor Huddleston — descrito por Mandela (2003: 218) como “one of the township’s greatest friends” — en quién se basa Fugard para crear el personaje de Father Higgins de *No-Good Friday*. Una ventaja de vivir en un suburbio como Sophiatown era que no hacía falta disponer de un permiso especial para entrar y salir.

Sobre todo después de la segunda guerra mundial surge en este ambiente un movimiento cultural marcadamente musical. Abundan los *shebeens*, casas de bebida y a la vez destilerías ilegales, donde los clientes podían escuchar las últimas grabaciones de *jazz* o a los músicos del barrio que procuraban rendir las mejores imitaciones de ellas.

Fueron célebres “Aunt Babe’s”, “ The House on Telegraph Hill” y “The Back of the Moon”. Aparte de amenizar las veladas de los *shebeens*, los músicos eran contratados para tocar en bodas o funerales. Se imitaba la estética norteamericana de los musicales tanto en el vestir como incluso en el habla.

Cuando Hendrik Verwoerd es nombrado ministro de asuntos de los indígenas, no tardaría en acabar con Sophiatown. Los desahucios estaban planeados para el día 12 de febrero de 1955. Los habitantes de Sophiatown organizaron una manifestación para ese día que no llegó a celebrarse porque dos días antes de lo previsto, tras haber sido informada, se presentó la policía. Llegó de madrugada un contingente de 2.000 policías armados con rifles, porras y ametralladoras. Tardaron menos de tres horas en expulsar a las primeras 110 familias, las cuales fueron llevadas a Meadowlands, hoy en día parte de Soweto. Durante los siguientes años los restantes habitantes fueron distribuidos entre distintos municipios según su clasificación racial de mestizo, indio etc. Sophiatown representaba para el gobierno nacionalista sudafricano la peor degradación posible de la sociedad en Sudáfrica: la convivencia y posible mestizaje que suponía la mayor amenaza a la pureza de la raza blanca.

Johannesburgo, entonces la ciudad más grande del país, atraía tanto a negros como a blancos buscando fortuna. En 1958 Athol Fugard y su esposa, Sheila Meiring, vienen a probar suerte. Consigue Athol trabajo como administrativo en la Native Commissioner’s Court de Fordburg. Es una experiencia que le dejaría una huella imborrable. Se convierte en testigo directo del drama vivido por los negros quebrantadores de las leyes del salvoconducto. Lo comenta como si de una epifanía se tratara. “I knew the system was evil but until then, just how systematically evil, no. That was my revelation” (Benson 1983: 7). Dennis Walder defiende el teatro de Fugard como teatro que sale de la necesidad de dar fe de los acontecimientos en su país donde los

peor afectados por esos acontecimientos no tienen voz propia. “The point is this: if, in an extreme situation, a situation of degradation, brutality, and even death, it is important to bear witness, who is it that can or should bear witness? And on whose behalf? Do victims speak for themselves? And if they cannot, who can legitimately speak for them? Which voices are heard and which have been silenced?”(1992: 350)

Un amigo periodista, Benjamin Pogrund, los introduce en el ambiente de Sophiatown donde entablaron amistad con algunos de sus habitantes. Pero el contacto de Fugard con los negros y mestizos se remonta a su juventud y los negros que trabajaban en el salón de té que su madre regentaba. El año embarcado en el *SS Graigaur* le brindó la oportunidad de trabajar con hombres de todas las razas y despojarse de los prejuicios que el sudafricano medio arrastraba.<sup>1</sup> Las dos obras con Sophiatown como telón de fondo fueron escritas para un grupo de actores aficionados que además las interpretaron. Los Fugard fundaron un taller de teatro con el nombre de African Theatre Workshop en el cual empleaban las técnicas del Actors’ Studio. Sobraba talento en Sophiatown: Lewis Nkosi, Bloke Modisane, Can Temba y Nat Nakasa<sup>2</sup> son ejemplos de una cantera de escritores en ciernes. Aquí conoce también a Zakes Mokae quien haría el papel de Shark en *No-Good Friday*, y para quien, impresionado por su enorme potencial, escribiría el papel de Zach en *The Blood Knot*.

Comparadas con las posteriores, estas dos obras resultan poco pulidas, como si del trabajo de un aprendiz se tratara. Por un lado tenemos a un Fugard como dramaturgo neófito — primero intentó ser novelista aunque su única novela, *Tsotsi*, escrita por estas fechas no sería publicada hasta 1980 — y por otro lado unos actores inexpertos pero voluntariosos, y finalmente unas condiciones de trabajo poco propicias. Sheila Fugard

---

<sup>1</sup> Esta experiencia también le sirvió para escribir *The Captain’s Tiger* (1997), una de sus obras de índole autobiográfica.

<sup>2</sup> Con Tom Matshikiza, Ezekiel Mphahlele y encabezados por Henry Nxumalo, formarían un grupo coherente de autores escribiendo en inglés, la Drum Generation por el periódico para el que trabajaban.

en su artículo “The Apprentice Years” describe las complejas condiciones en qué ensayaban, los viajes en coche llevando a los actores de un lugar para otro y los problemas que supuso intentar lograr que algunos de los actores aprendieran un texto en inglés, lengua que no todos hablaban a la perfección. “The men I now faced had coarse, heavily accented-speech, full of clicks and phrases in tribal language, so that often it was difficult for me even to understand their words” Sheila sostiene que, sin embargo, Athol supo ver un potencial para el teatro auténticamente sudafricano en todo aquello y como reforzando el concepto de que su marido diera voz a quien no la tuviera, añade: “These were men thrust upon a stage, who needed speeches already written for them. They were unable to verbalize their life experience. The written play, *No-Good Friday*, gave them the opportunity” (401). Indudablemente el elemento más valioso de la obra es que por primera vez un blanco intenta hacerse cargo de las condiciones de vida de la barriada negra, ponerse en la piel de sus habitantes, plasmar sus miserias en un texto y conseguir que sean los protagonistas de esa realidad cotidiana quienes encarne la versión ficticia de ella. Se puede entender que Dennis Walder las considere “somewhat contrived and melodramatic works” (1984: 33), pero es indiscutible el valor y originalidad del empeño de Fugard. De hecho durante muchos años venideros habría de haber nuevos y continuados montajes de la obra en Sudáfrica y en el extranjero. Igualmente atrevido era el hecho de un reparto multirracial; cuando se estrenó *No-Good Friday* el 30 de agosto, 1958 en el Bantu Men’s Social Centre de Johannesburgo,<sup>1</sup> interpretó Fugard el papel del misionero blanco, Father Higgins, pero en la función que tuvo lugar ante un público blanco en el Brooke Theatre de Johannesburgo poco después, Father Higgins estuvo al cargo de Lewis Nkosi, no porque Fugard no se atreviera sino

---

<sup>1</sup> Fundado en Johannesburgo en 1942 por un misionero norteamericano para promover cooperación entre las razas.

porque el director del teatro se opuso a la idea temiendo problemas con las autoridades.<sup>1</sup> Fugard no se cansaría de luchar por lograr el derecho de un reparto y público multirraciales, concepto frontalmente encontrado con las ideas del gobierno nacionalista. Pero cuando la ocasión del Brooke Theatre le cedió a las exigencias de la gerencia del teatro lo cual le enfrentó al reparto negro para quien mantener el carácter multirracial del reparto parecía una cuestión de principios. Fugard se salió con la suya señalando que era una oportunidad que no se debería de perder.

### *No-Good Friday*

Las cinco escenas de *No-Good Friday*, la primera obra larga de Fugard, se reparten entre un patio y la habitación de Willie. Este patio trasero provee poca privacidad. En él transcurre la vida pública de Willie. Está rodeado de chabolas cuyas láminas de zinc forman un telón de fondo para las tres escenas que allí transcurren: las dos primeras y la última. Es frecuentado por varios personajes que aparecen en la obra, amigos y vecinos de Willie. Willie vive con Rebecca sin que estén casados. Las otras dos escenas transcurren en la habitación de Willie y Rebecca donde transcurre su vida privada. La obra mantiene dos argumentos con sus desenlaces desfavorables para Willie: su relación con Rebecca (lo privado) y su reacción al gamberrismo de la barriada (lo público), de indiferencia al principio y luego de compromiso personal.

Willie intenta estudiar una carrera a distancia para licenciarse con vista a mejorar sus perspectivas de futuro. Llevan cuatro años así y es evidente que a Rebecca le ilusiona la idea del matrimonio mientras que para Willie resulta más importante labrarse un porvenir. Su mejor amigo, Guy, es músico en busca de empleo, preferiblemente tocando

---

<sup>1</sup> Se da una curiosa inversión de costumbres. Normalmente un blanco se maquillaba emulando a un personaje negro. En este caso Nkosi se tuvo que maquillar para aparentar blanco.



su saxo. Sus esfuerzos por colocarse en algún local de Johannesburgo no han dado su fruto. Es un viernes y anochece. Los hombres han regresado a sus casas con sus pagas. El Padre Higgins acude a la casa de Willie con Tobias, un recién llegado de la reserva a la gran ciudad en busca de trabajo. Willie se desespera de los ingenuos que siguen llegando a la gran urbe para caer en una trampa similar a la del ciego old Moses que lleva diez años en la ciudad sin levantar cabeza. No obstante se resigna a intentar ayudarlo. Esa misma noche durante un juego de cartas en el patio conocemos a Pinkie. Pinkie cuenta como en su trabajo le han puesto entre la espada y la pared. Él reparte el té en el trabajo. Por cada taza él ha de recibir un cupón. Uno de los empleados blancos, van Rensburg, no le da el cupón correspondiente y cuando Pinkie se lo recuerda el patrón blanco opta por respaldar a van Rensburg quien afirma que se lo ha dado. Pinkie tiene hasta las doce del día siguiente para disculparse o perder su puesto de trabajo. Pinkie pide consejo a Guy y a Watson, un político de pacotilla de mucha palabra pero pocos actos. Watson no tiene tiempo para aconsejarle pero Guy lo deja bien claro. Si Pinkie valora su trabajo, tendrá que disculparse. Mientras se va haciendo tarde se van preparando para la llegada de Shark, un matón que con sus secuaces extorsiona a los hombres del barrio una cantidad semanal en concepto de protección. El obrero que no paga no llegará a casa a salvo con su paga. Shark se encarga de que en los trenes abarrotados ningún otro delincuente se meta con sus protegidos. Shark cobra sus servicios cada viernes a las ocho de la noche. El recién llegado Tobias sin saber nada de esto, ofrece resistencia y muere acuchillado por Shark y sus matones. En la escena tercera el Padre Higgins viene a recoger unas pertenencias de Tobias y a pedir a Willie que escriba una carta a la mujer que Tobias deja viuda en la reserva. Descubrimos que Willie fue la única persona en el entierro de Tobias. El Padre Higgins expresa su incompreensión ante la postura de los hombres del barrio que ni ofrecen resistencia a

Shark ni son capaces de dar parte a la policía. La muerte de Tobias obra un cambio en los ánimos de Willie. Rebecca empieza a comprender que está perdiendo su tiempo esperando formalizar su relación con él. En la escena cuarta Rebecca se hace las maletas y abandona a Willie. Todo el barrio se ha enterado de que Willie ha denunciado a Shark a la policía, una policía corrupta que nada hará por protegerle. Guy intenta por todos los medios convencer a Willie de que se ponga a salvo. Willie ha decidido apegarse con sus actos. Ha cumplido con su deber como ser humano y no piensa huir. La escena quinta transcurre un viernes al anochecer en el patio trasero como la primera. Willie está en compañía de los mismos personajes que aparecen al principio de la obra. Shark viene en busca de Willie. Willie anuncia que dejará de pagar por protección. Shark le da un plazo de dos horas para cambiar de idea. De lo contrario sufrirá Willie el mismo final que Tobias. Todos se van y Willie se queda a la espera de Shark. El único testigo de lo que ha de ocurrir será el ciego Moses que como tal no sería llamado a atestiguar.

El conocimiento que Fugard había adquirido de Sophiatown contribuye a una descripción realista de un suburbio negro. Todos los elementos sirven para ambientar la obra: la puesta en escena con las chabolas de zinc, la aglomeración de seres en espacios reducidos, el hambre, las enormes colas que han de hacer los obreros en las paradas del autobús para volver a sus hogares e incluso las deficiencias de la infraestructura. WILLIE. “When it rains here we have to walk up to our ankles in mud to get back to our shacks” (127).<sup>1</sup> La miseria del suburbio negro se vuelve más impactante cuando Willie la yuxtapone al jardín de un barrio blanco. “Yes, I’ve seen them. I was walking down a street the other day with neat white houses on each side and a well-trained dog snarling at me behind every gate” (126). Por un lado un barrio idílico del “sueño sudafricano” y luego el perro para ahuyentar al negro intruso. Las casas de los blancos

---

<sup>1</sup> Las citas están extraídas de *Dimetos and Two Early Plays*.

serán también el blanco de una amarga ironía en *The Blood Knot*. Los personajes aportan un sello de autenticidad. Guy representa el floreciente movimiento musical que se daba en ese ambiente. Tobias y Moses son dos caras de la misma realidad: la migración de las zonas rurales empobrecidas hacia la ciudad, Goli.<sup>1</sup> Shark con su negocio de protección encarna la violencia de negro sobre negro. El Padre Higgins, el único blanco en la obra, sirve de embajador para cualquier blanco liberal y bien intencionado. Sorprende no obstante, la ingenuidad con que el Padre Higgins intenta convencer a Willie de que dé parte a la policía; la policía está vista en el gueto como una extensión del sistema opresor y como tal responsable en la misma medida de las miserias del barrio.

En los suburbios de Johannesburgo convive la evolución personal con la arraigada superstición; para progresar Willie estudia, pero Guy habla de un tal Sam que se gastaba el sueldo en comprar amuletos de buena suerte. Watson es el pseudopolítico cuya rebelión no va más allá de la verbal. Guy le espeta: “I’ve never seen you a single day in the streets when there’s a riot” (124). Es viernes y los obreros negros han recibido su paga. Es día de borracheras en los *shebeens*, de bailes, y sexo comprado — “PINKIE. Rosie’s. Just a quick one before Shark comes. [...] Boy, what a woman!” (131). El título de la obra refiere a un viernes que puede ser “no-good ” por no traer nada bueno, porque es el día en que tantos obreros se emborrachan; es el día en que han de desembolsar el dinero que Shark les extorsiona a cambio de protección; antes de que acabe el día habrá un asesinato, pero también es un viernes en el polo extremo de *Good Friday* que en inglés significa Viernes Santo, en que el inocente hijo de Dios es sacrificado mientras la figura de autoridad se lava las manos ante la injusticia. A menudo utiliza Fugard una simbología bíblica en sus obras. No hay viernes buenos en

---

<sup>1</sup> Johannesburg es la ciudad del oro, “gold city” que los negros llamaban Goli.

Sophiatown. Esta presentación naturalista de Fugard se combina con una muerte repentina, inesperada y apenas verosímil: lo lógico sería que Shark exija dinero a Tobias a partir del momento que empiece a trabajar y no unas horas después de llegar a la barriada de su aldea. La muerte de Tobias, símbolo de muchos males entre la población, será el pretexto de Fugard para provocar en Willie la crisis moral; Willie va a tener que posicionarse como individuo ante un dilema ético que afecta a la comunidad. Willie tendrá que armarse de valor para no seguir haciendo la vista gorda ante el chantaje y extorsión a que es sometido por Shark.

En principio era Sheila quien iba a dirigir la obra por ser ella quien había estudiado arte dramático en la Universidad de la Ciudad del Cabo. Sin embargo se encargó Athol de la dirección, y Sheila de otros menesteres más prosaicos pero no menos importantes relacionados con la obra como la publicidad o la venta de entradas. Las condiciones de ensayos conforman con las de un grupo no profesional obligado a buscar huecos para los ensayos una vez cumplida una jornada de trabajo, muchas veces sacrificando el ocio del único día de descanso, domingo, para también dedicarlo a los ensayos. Lewis Nkosi,<sup>1</sup> participante activo en el grupo, recuerda el método de trabajo: los actores improvisaban y Fugard escribía, mejorando el guión improvisado; o Fugard traía un guión escrito por él y lo ponía a prueba con los actores, realizando los cambios necesarios según fueran surgiendo. Reconoce Nkosi que todos admiraban el método de Lee Strasberg y que pecaban todos de demostrar exagerada emoción en sus actuaciones. Una crítica de la obra parece darle la razón. “there was an irritating extravagance of gesture” (Altman 1958: 13). El caso es que Nkosi evidencia la influencia europea y americana que empapaba a la sazón la vida intelectual de la barriada.

---

<sup>1</sup> Nkosi, Lewis (1968). “Athol Fugard: His Work and Us”.

Es *No-Good Friday* la obra de Fugard que mayor número de personajes presenta. Queda patente que no logra desarrollarlos plenamente. En sus obras siguientes irá reduciendo este número hasta dar con lo que parece una fórmula: casi siempre dos personajes enfrentados. También se vislumbran ya los que serán otros elementos constantes en su obra: el lugar reducido, claustrofóbico e interior, y el tiempo; la trama que casi invariablemente transcurre al anochecer. Logra el efecto de jaula sin salida en el cual sus personajes parecen estar confinados al servicio de unos finales naturalistas de problemas no resueltos, pero portadores de una resignación “heroica” ante el destino o fuerzas mayores más allá de su control. La trama de *No-Good Friday* transcurre en un tiempo lineal — la acción empieza un viernes, pasa a domingo y salta de nuevo al viernes siguiente. Lo que Fugard no relata en tiempo real se va revelando al espectador o lector a través de soliloquios con que los personajes parecen descargarse.

Tratándose de una obra que transcurre en Sophiatown, el lenguaje de la obra podría haber presentado un mayor número de vocablos localistas, sudafricanismos o sería más convincente de haber incorporado Fugard elementos del fanagalo: un *pidgin* que, combinando y fusionando el inglés, afrikaans, y las distintas lenguas de los mineros llegados a Johannesburgo, sirve de *lingua franca* entre hombres de las distintas tribus en esa ciudad. Esta carencia se hace más palpable si tenemos en cuenta que por tratarse de obreros de un nivel cultural bajo, su inglés es demasiado pulcro y conforme con el estándar. De hecho los estudios y supuesto mayor nivel cultural de Willie se reducen al hecho de que él sepa deletrear palabras largas o dar a veces con una palabra más adecuada para según qué ocasión. En *No-Good Friday* Fugard parece no haber aún descubierto su vocación de embajador de ese “local colour” al estilo de J.M.Synge o William Faulkner tan admirados de él que plasman en sus obra el habla de las islas Aran y del profundo sur norteamericano respectivamente. El texto en inglés le permite

ampliar el ámbito en que sus obras se puedan representar, y trascender las fronteras primero de la barriada y luego de su país. El lenguaje empleado en las obras más tardías, con sus rasgos típicos del inglés sudafricano, impregnado de giros tomados de las demás lenguas locales aporta un verismo que poca duda deja sobre donde transcurre la trama. Fugard, pues, coloca Sudáfrica en el mapa mundial teatralmente hablando. Y con él, saltarían a la fama varios de los actores negros con quien él colaboró. Otros acabarían convirtiéndose en hombres del teatro, escribiendo sus propias obras y dirigiendo pequeñas compañías, teatros o departamentos de drama de varias universidades. No sorprende observar que comparten las mismas influencias, y en repetidos casos la misma fórmula del mano a mano de dos únicos personajes en conflicto, y ese rasgo fugardiano del teatro dentro del teatro. Fugard es, por lo tanto, de obligada mención cuando se habla del teatro negro en Sudáfrica, no sólo por lo que aporta a ese teatro, pero también porque sus obras a menudo hicieron del mejor embajador en pro de la causa antiapartheid en el panorama internacional. Dista mucho la obra de Fugard de esas obras musicales montadas por blancos y negros que, adulterando la realidad cotidiana, explotaban el talento del gueto para amenizar a blancos en obras cuyo contenido no transcendía el mero entretenimiento, por muy dignas a veces, y eso hay que admitir, de competir con los mejores musicales de Broadway.

Por otra parte, el lenguaje aparece como parámetro de cultura y poder. Guy, el músico, acaba haciendo de amanuense para el analfabeto Tobias del mismo modo que Morris hará para su hermano Zach en *The Blood Knot*. Willie con sus estudios superiores se encarga de deletrear correctamente las palabras sobre las que Guy tiene dudas al escribir. La superioridad y poder del blanco está plasmado en el lenguaje a través de esa dicotomía de *baas* (amo, patrón) y *boy* (*chico/ mozo*) que marca una diferencia social y económica. El mozo ocupa un rango social inferior al del patrón

quien se beneficiará de su trabajo par enriquecerse. Willie, por sus estudios, se siente superior a Tobias de quien dice: “I’m no simple Kaffir” (127). Guy, por otra parte, quiere que Tobias comprenda que el negro ha de asumir el rol que le toca desempeñar en una sociedad regida por blancos. La sumisión se expresa en términos que denote quien es el criado y quien el patrón. “No, Toby. Over here it is ‘Baas’. Do you understand? Just: yes *baas*, no *baas*, please baas... even when he kicks your backside”. Guy sin embargo no aplica esta actitud de resignación a su propia vida. Prefiere vivir precariamente de su música a aguantar los trabajos indignos que el blanco le pueda ofrecer (128). En palabras de Willie, la ambición de poder se nos transmite como un mal endémico. “Everybody wants a backside to kick in this country” (131). Esta regla para sobrevivir en Sudáfrica será tratada más hondamente en *The Blood Knot* y en “*MASTER HAROLD*”....and the Boys.

La palabra produce otro conflicto en la obra. En su trabajo Pinkie reparte el té entre los empleados blancos a cambio de un vale. Cuando Pinkie insiste en que van Rensburg no le ha dado el suyo, no se cuestiona la palabra del blanco. La palabra de Pinkie no tiene valor alguno si se contrasta con la de un blanco. Pinkie se encontrará con el dilema de decidir entre su puesto de trabajo o sus principios. Para sus compañeros del barrio no hay duda sobre cual ha de ser la opción. La denuncia está servida por parte de Fugard, pero la sangre no llega al río. Pinkie no se alzaría como el héroe revolucionario, ni será respaldado por sus amigos del gueto. Ni siquiera el agitador político, Watson, es capaz de aconsejarle. No dispone de tiempo entre los preparativos para sus mítines. Para Pinkie es humillante tener que disculparse ante van Rensburg quien no tiene razón. No es menor la humillación sufrida por Guy en su búsqueda de trabajo como músico, cuando le dicen que el único puesto siempre abierto a su gente es el de pinche de cocina.

La denuncia que hace Fugard de la situación es doble. La explotación económica existe por doble partida: el blanco explota al negro en el mundo externo — la fábrica, el campo o la mina — y el negro explota a su congénere en el espacio interior del gueto. Willie acaba dándose cuenta de que, al aceptar esta explotación, él tiene parte de la culpa de cómo es su mundo.

The world I live in is the way it is not in spite of me but because of me. You think we're just poor suffering come-to-Jesus-at-the-end-of-it-all black men and that the world's all wrong and against us so what the hell. Well I'm not so sure any more. I'm not so sure because I think we helped to make it, the way it is. (161)

Fugard volverá a desarrollar este tema en *Boesman and Lena* pero trasladándolo al ámbito de las relaciones hombre-mujer.

El tema por excelencia recurrente en la literatura sudafricana que aparece en *No-Good Friday* es el del personaje que viene de la zona rural a la gran urbe —“Jim comes to Jo'burg”<sup>1</sup> y será el motor que pone en marcha la trama de *Sizwe Bansi is Dead*. La tragedia de la política de los *homelands* se resume en la figura y palabras de Tobias. La pobreza en esos territorios obligaba a sus habitantes a una emigración masiva. “[...] so they say I must go back to my home [la aldea rural]. But there is no work there and the soil is bad” (127). Se producía el desgaje del núcleo familiar; un desmoronamiento de las tradiciones, y un fallo en el discernimiento moral que conduce a la violencia, crimen, y, en innumerables casos, al abandono de la mujer y hijos dejados atrás para formar una segunda familia en la diáspora. El gobierno pretendía una mano de obra barata que, una vez cumplida su misión, volviera a su lugar de origen en vez de afincarse en la ciudad a reproducirse, pero el tiro a menudo les salía por la culata. La promiscuidad, la afición a

---

<sup>1</sup> En Sudáfrica, coloquial para Johannesburg.



la bebida, los hijos ilegítimos sin manutención supondrían un colosal problema social. Tobias llega a la ciudad con un sueño: ganar dinero para mantener a la familia que él dejó atrás. En las obras de Fugard los sueños de los negros están destinados a no cumplirse como era natural en una sociedad que no contemplaba una educación para los negros como vía de mejora. El sueño de Willie es acabar sus estudios y mejorar sus perspectivas de trabajo. Vemos el enorme esfuerzo que se requiere de un negro conseguir un nivel educativo superior. El sueño de Rebecca está estrechamente ligado al de Willie. Es un proyecto de futuro al estilo de Morris y Zach en *The Blood Knot*. Willie no terminará sus estudios y Rebecca le abandonará. La crisis ética de Willie le convierte en un extraño para ella. El sueño político de Watson, y por extensión el de todos los negros, tampoco se cumplirá mientras la política no deje de ser mera palabrería. Con un político como Watson no hay revolución posible.

*No-Good Friday* no es una obra que proponga la abierta rebelión. De hecho lo que para algunos es la pasiva aceptación del *status quo* por parte de sus personajes constituye la base de la crítica que se hace de la obra de Fugard. Fugard está más interesado en la crisis existencialista del individuo, como la de Willie, que en convertir su texto en un manifiesto político; ni siquiera aparece la palabra *apartheid*. Comenta Nkosi (1968: 2), “Athol Fugard gave no signs of being directly interested in politics. Indeed, one might say he rather despised politics and politicians”. Nkosi parece justificar la incomprensible presencia de Fugard en Sophiatown, hecho que le podía acarrear problemas con la ley, de la siguiente manera: “Athol was interested in learning about how we lived and in practising his art, and the politics of the South African situation touched him on these two levels” (2). El mayor desafío al régimen político del momento, en un país que privaba a la mayoría de su población de la más mínima dignidad, es que un blanco dotara de humanidad a las víctimas de esa política. Fugard al

escribir sobre y para negros toma postura. Igual que su personaje, Willie, ya no puede ni quiere aceptar pasivamente la injusticia o hacer la vista gorda. “I’ve been running away my whole life” (153). El éxito que sus obras tendrían le iba a permitir concienciar a sus conciudadanos blancos sobre lo que tienen en frente apenas salgan de sus zonas privilegiadas: a personas que trabajan, sueñan, padecen, se desesperan y mueren. Puede que el interés internacional que su obra suscitó haya servido mejor la causa antiapartheidista que muchas de las organizaciones establecidas en Londres o Estocolmo. *No-Good Friday* no contiene los elementos fuertes capaces de provocar una repulsión en el espectador blanco con que Fugard dotaría obras posteriores. La crisis de Willie puede ser cualquier crisis. Cuando Willie decide que ya no seguirá pagando a Shark, declara su rebelión particular, la que el político Watson no es capaz de organizar porque la política de Watson es la de mítines, palabrería sin acción. Años después, la necesidad de tomar postura sigue siendo igualmente válida que en 1958 por mucho que difiera la causa. Si comparamos el final de *No-Good Friday* con alguna obra que mejor complace a los que abogan por la línea dura, veremos que, una vez desmantelado el apartheid, la obra invocando la rebelión pierde el valor e inmediatez que un momento político concreto le otorgaba; se vuelve anecdótica. Mientras tanto un final más simbólico resiste mejor el paso del tiempo y se presta a una más variada interpretación. Comparemos los finales de *Egoli* de Matsemela Manaka con el de *No-Good Friday*.

*(They kneel together and mime the gathering of soil with their right hands. They raise it and let it flow through their fingers.)*

JOHN: Sweat turned into blood.

BOTH: Sweat turned into blood within the womb of Mother Africa.

JOHN: Infants turned into gold and diamonds.

BOTH: Infants turned into gold and diamonds in the presence of their parents.

JOHN: Sweat turned into blood. (*They raise a nd place t heir ha nds on e ach other's shoulders.*)

BOTH: For justice, freedom and peace to prevail in the country of our forefathers, we shall all have to stand up and face the enemy without fear. We shall have to worship the spear and drink the blood from the calabash until we all sing the same song — Uhuru — Azania

Uhuru Azania.<sup>1</sup> (*Egoli: 71*)<sup>2</sup>

Años después del derrocamiento del régimen del apartheid, un público actual, sabedor de cómo se resolvió el problema sudafricano, difícilmente se dejaría llevar por el apasionado reclamo de este final. Agua pasada no mueve molino. En *No-Good Friday* Willie, abandonado por sus amigos, queda totalmente sólo ante el inminente regreso de Shark. No hay arenga buscando el levantamiento general. Igual que Cristo abandonado por sus discípulos, Willie encontrará su muerte este viernes nada santo. No hay arenga. No hay llamada a las armas. Descubierta lo que ha de hacer para apaciguar su conciencia, y sabiendo que su muerte será inevitable, Willie se dispone con valor existencial a esperar, con la sola compañía del ciego como único testigo y quizá símbolo de una ceguera comunitaria.

(*Guy exits and Willie is left alone for a few seconds before Moses, the blind man, enters.*)

MOSES. Is that you Willie?

WILLIE: Yes.

MOSES: Pinkie's locked the room and gone to the show and I got nowhere to go. So

I'll just sit here if it's okay with you, Willie. It won't make any difference ... being blind

I don't see nothing. He knows that ... he knows I can't say nothing in court.

WILLIE: Moses, is it true what they say about blind men, can you hear better than those

---

<sup>1</sup> Uhuru es Swahili y significa "libertad". Azania es el nombre por el que los del Movimiento de Concienciación Negra pretendían que se conociese Sudáfrica.

<sup>2</sup> En *Beyond the Echoes of Soweto. Five Plays by Matsemela Manaka* . edited by Geoffrey V. Davis

that see?

MOSES: Yes.

WILLIE: Moses ...

MOSES: I know, Willie ... I'll tell you when I hear them coming.

*(Willie moves back to the house. Guy's saxophone music is heard in the background.)*

(164)

Recuerda Sheila las veces que aparecieron en distintos guetos con la obra. El público negro ante el cual se presentaban no tenía una preparación como espectadores de teatro. En una de las funciones sólo había seis espectadores. La recepción por parte de los blancos fue buena — quizá porque no incomodaba; se reconoció la labor de actores negros en una obra que presentaba una problemática propia, pero ningún empresario le dio a la obra su segunda oportunidad, ni llamaron los directores de las escuelas, ni ninguna compañía de aficionados. Hasta que la obra no fue repescada en 1974 por el British Crucible Studio de Sheffield en Inglaterra, cuando el nombre de Fugard ya resonaba en todos los círculos teatrales, no empezó a ser objeto de repetidos montajes en Sudáfrica. Hoy en día forma parte del repertorio de muchos grupos aficionados y es estudiado en las escuelas.

### *Nongogo*

Fugard cambia de tercio en esta obra de dos actos estrenada el 8 de junio de 1959 en el Bantu Men's Social Centre de Johannesburgo. El argumento de la obra es muy sencillo. Queeny regenta el mejor *shebeen* del poblado negro. Sam, su ex proxeneta, es hoy en día el proveedor del alcohol que Queeny se enorgullece de vender sin aguar. Tanto Sam como Queeny han logrado un nivel de bienestar fuera de lo común para

ciudadanos en el municipio gracias a que Queeny ejercía de prostituta en los alrededores de las minas con Sam como su protector. Ahora Sam es dueño de una tienda y Queeny, al montar su *shebeen*, vive desahogadamente de lo que saca a los clientes que frecuentan su local donde dejan parte de su sueldo los fines de semana después de haber cobrado el viernes. Un viernes, al atardecer, cae por allí un vendedor ambulante de manteles de mesa llamado Johnny. Es más joven que Queeny pero logra entusiasmarla con su don de palabras y una fe ciega en su talento para labrarse un porvenir. Busca una oportunidad. Queeny le invita a tomar un café, buscando una excusa para retenerle. Le compra un mantel rojo que según Johnny le viene muy bien para proteger una buena mesa de madera que los clientes suelen manchar de bebida. También le sugiere unos toques decorativos en el *shebeen*. Le cuenta que quiere montar un negocio comprando retales, revenderlos entre la población negra y así poco a poco ir ampliando su gama de productos hasta fabricar cojines, colchas, y cortinas. Sólo necesita un pequeño fondo de diez libras para comprarse los retales a una fábrica de telas. Queeny ve en su asociación con Johnny la posibilidad de dejar atrás la vida de tabernera para asociarse con Johnny tanto en los negocios como en lo sentimental. Le presta las diez libras y quedan para el día siguiente. Sam no apuesta nada por la nueva vida que Queeny se plantea al lado de Johnny. Le intenta advertir que Johnny le estafará. Pero Johnny aparece el día siguiente con los retales; queda en pasar esa noche cuando haya vendido todo para celebrarlo con Queeny y planear el paso siguiente. Queeny decide que a partir de ese momento no abrirá el *shebeen*. Sam, receloso de perder la clientela de Queeny, logra que Johnny acabe enterándose de que Queeny oculta algún aspecto de su pasado. Cuando Johnny vuelve por la noche, habiendo vendido todos los retales, Queeny se dispone a celebrarlo con él pero Johnny comienza a beber y no descansa hasta no sacarle a Queeny la verdad: revelar que ella había

ejercido de *nongogo*<sup>1</sup> los viernes entorno a las minas cuando los mineros venían de cobrar. Johnny, aturdido y asqueado se marcha. Queeny se resigna a su vida de siempre abriendo la puerta de par en par a los clientes que llaman a su puerta. Su sueño de una nueva vida se ha esfumado en cuestión de minutos.

En contraste con *No-Good Friday* tenemos una obra con un reparto bastante reducido. La acción transcurre entre el viernes y sábado por la tarde siempre dentro de un sólo marco: el local de Queeny. Queeny es una protagonista cortada al patrón de las heroínas de Tennessee Williams: una mujer con un pasado oscuro o incluso moldeada en semejanza del personaje de Shaw, “There’s something of Mrs. Warren in her” (Vandenbroucke 1985:24). Albert Wertheim ve otra influencia, la de O’Neill, en el personaje de Johnny que le recuerda a Hickey de *The Iceman Comet* y del mismo modo, el *shebeen* que Queeny regenta en la barriada funciona como el bar de Harry Hope. La venta de alcohol — entonces prohibida a la población negra — en los poblados negros creó una economía sumergida que a veces enfrentó a la población con las autoridades. Los blancos no querían perderse los pingües beneficios que aportaban la venta de alcohol a una población masiva negra concentrada alrededor de las minas. Por otra parte muchas mujeres destilaban sus propios brebajes, *skokiaan* o *barberton*, y suplementaban los míseros sueldos de sus maridos con los ingresos adquiridos de esta venta ilegal. Queeny vende un combinado compuesto de ginebra en cincuenta por cien y cincuenta por cien de aguardiente. El éxito de su *shebeen* se debe en parte al hecho de que sus bebidas no son diluidas.

La economía de la barriada aparece de nuevo en esta, la segunda obra de Fugard, con el *township* como telón de fondo. El dinero es fundamental para la supervivencia en un

---

<sup>1</sup> Prostituta que ofrecía sus servicios a los mineros los viernes cuando acaban de cobrar.

ambiente que no es nada menos que el resultado de una política de la que no participan los habitantes de la barriada. Todos los personajes buscan la manera de ganarse la vida como mejor pueden, incluso si ha de ser a costa de sus congéneres. Descubrimos, gracias a Blackie, el lacayo jorobado de Queeny, que hay un mercado subterráneo en la barriada de productos obtenidos del hurto en las casas de los blancos. Las criadas dan detalles sobre las casas de sus patrones blancos y de su contenido a sus compinches del barrio, y éstos se encargan de desvalijar la casa. Queeny ha cambiado los alrededores de las minas donde buscaba sus clientes por otra actividad que perpetúa la explotación de su gente, la bebida. Sam que ha explotado a Queeny en el pasado, parece estar asociado con Blackie en la venta de los objetos robados y no tendría escrúpulos en aguar la bebida a los clientes del *shebeen*; representa a quien da por válido todos los medios que logren su fin: su propio bienestar financiero. En un ambiente donde prospera quien menos escrúpulos tenga, Johnny con su ilusión y fe en la posibilidad de ganarse la vida honradamente, acaba contagiando a Queeny su positivismo, que Sam, a su vez, intentará de derribar a toda costa. Este afán de explotación se muestra menos despiadada en Queeny a través de pequeños detalles: su trato humano con Blackie o el empeño que pone en intentar convencer a Patrick de que su lugar está en casa donde su esposa se dispone a traer al mundo a otra criatura.

Hay dos clases de supervivencia: la económica y la personal. Tanto Sam como Queeny superan con creces las posibilidades económicas del ciudadano medio de la barriada. El local de Queeny, con los detalles decorativos, da fe de ello. Sin embargo, mientras que a Sam le parecen satisfacer las bonanzas financieras, Queeny se muestra más necesitada de las cosas que el dinero no puede comprar. Durante toda la obra se le escapan a Queeny comentarios bien reveladores de sus carencias emocionales que el bienestar material no puede suplir “Blackie stays around because it’s nice to have a man

around” (66).<sup>1</sup> En realidad el jorobado Blackie — cual Cuasimodo enamorado de Esmeralda — merodea siempre cerca de Queeny, agradecido porque ésta le defendió de las crueles bromas de sus convecinos. Este gesto en sí nos habla de una sensibilidad en la personalidad de Queeny que desmiente la fachada de mujer dura, conocedora del mundo que pueda presentar ante sus clientes. Blackie recibe de ella un trato humano y a cambio pone su fuerza bruta a su servicio, brindándole protección contra los borrachos que puedan meter la pata en el *shebeen*.<sup>2</sup> Las relaciones de Queeny con los hombres dejan mucho que desear. De ahí que Johnny le parezca diferente. Él le hace sentir que ella es, después de todo, “like other women” (88). En una conversación con Sam, se queja de no tener las cosas que tienen las demás mujeres.

SAM. What more do you want? Show me another woman round here with half of what you got.

QUEENY. What about the things they got that I haven’t?

SAM. Such as?

QUEENY. A man.

(67)

Bien podría añadir los niños que tampoco nunca tendrá. Queeny añora una vida en que la pobreza con honra es valorada por encima de todo, aunque signifique compartirla con un hombre que le condicione su vida, diciéndole qué ha de hacer, que controle sus idas y venidas, un hombre para el cual guisar. Necesita un hombre que tenga fe en ella, que le trate como las demás mujeres; que le dé la oportunidad de mostrar que es capaz de vivir de otra manera que no sea la de explotar a los de su raza. Como prostituta se beneficiaba de las necesidades biológicas de hombres que vivían sin mujeres en los hostales cerca de las minas. Como dueña de un *shebeen* vende el consuelo que el

---

<sup>1</sup> Las citas están extraídas de *Dimetos and Two Early Plays*.

<sup>2</sup> El *shebeen* que Fugard recrea no corresponde a ese lugar a veces omnivalente que hacía las veces de bar, restaurante abierto toda la noche, salón de baile y prostíbulo.



contenido de una botella puede ofrecer a quienes se desesperan con su sino. En ambos casos se sirve de las debilidades ajenas como fuente de ingresos. Patrick es un cliente cuya esposa está a punto de dar a luz a su quinto hijo — descubriremos luego que serán gemelos. Patrick, desesperado de cómo ha de alimentar a su prole, ahoga sus penas en el alcohol mientras su esposa da a luz.

PATRICK. [ ... ] You know they should make it that we blacks can't have babies ... 'cause hell they made it so we can't give them no chances when they come. They just about made it so we can't live." (76)

Y resumiendo el grado de pobreza endémico del *township*, Patrick, mientras bebe en el *shebeen*, va cavilando qué nombre ponerle a la criatura a punto de nacer. El nombre será lo único que le podrá legar.

PATRICK. I've been sitting here trying to find a decent name for it 'cause that's all I'm ever likely to give it. That's not much, huh! (76)

Y

You know they should make it that blacks can't have babies ... 'cause hell they made it so we can't give them no chances when they come. They just about made it so we can't live. (76)

El comportamiento de Queeny hacia Patrick revela dos caras de la misma mujer: la mujer endurecida e indiferente por lo que le ha tocado vivir, pero a la vez compasiva. Empatiza con la mujer de Patrick cuya vida, por mucho que difiere de la suya, le puede parecer envidiable. Su primera reacción es la de no servirle una copa a un insensible cuyo lugar debería de estar al lado de su mujer parturienta. Por otra parte, acaba

devolviéndole todo el dinero que él se ha gastado en el *shebeen* en esas veinticuatro horas, pensando que ese dinero estaría mejor empleado en las necesidades caseras de una familia numerosa. Sam, que representa el hombre dispuesto a todo por ganar dinero, la mira incrédulo.

El contacto con Johnny obra un cambio en Queeny que va en contra de toda la ética profesional de quien regenta un negocio. Gracias a sus sugerencias, Queeny coloca nuevas cortinas en la ventana, compra un mantel para la mesa para darle al *shebeen* un cierto toque decorativo. Sam aprovecha del estado anímico de Patrick para servirle copa tras copa previo pago. El poder económico de Sam le permite ostentar una actitud de superioridad hacia Patrick y Blackie. Queeny, una vez más en defensa del más débil le reprocha este comportamiento.

SAM (Turning to Blackie who has been sitting in a corner). Hey! Get it out of the car.

QUEENY (Coming to Blackie's defence). His name is Blackie, just like yours is Sam and mine is Queeny. (65)

Si en *No-Good Friday* Fugard da a entrever algunas de las preocupaciones que han de dominar sus obras más tardías, en *Nongogo* nos revela algunos de los recursos, símbolos y temas típicos de sus obras. Para el negro las calles, según la simbología de Fugard, son vías muertas que no conducen a ningún lugar.

JOHNNY. When you're out walking at this hour streets lead nowhere. (108)

Fugard amplia esta analogía del porvenir del negro y la carretera en *The Blood Knot*

MORRIS. [...]A road Zach, is not a street. It's not just that there isn't houses, or lampposts, or hasn't got a name. It's that it doesn't stop. The road goes on and on, passing all the time through nothing. (101)

Siendo un declarado ateo, abundan sin embargo en sus textos las alusiones bíblicas. La parábola tan abundante en el Nuevo Testamento como vehículo portador de un mensaje revelador aparece como una técnica fugariana tanto en las obras primerizas como postrimeras. Johnny relata la parábola de un hombre que gastaba bastante dinero en el cuidado de su caballo y carro, sus medios de trabajo, hasta el punto de acostarse a veces sin cenar por alimentar al caballo. La gente se burlaba de él. Pero el hombre explica que mientras vive el caballo él se podrá considerar libre al no verse obligado a depender de un blanco para su sustento. El blanco le llamaría “boy” mientras que, estando sano el caballo, él seguirá siendo su propio jefe (74). *The Blood Knot* está repleta de esta índole de historia que el personaje narra para ejemplificar una postura ante la vida y sus circunstancias. La más llamativa es la de la polilla en busca de la luz a la que dedicaremos más tiempo en el capítulo dedicado al *The Blood Knot*. Pero la parábola del caballo sirve para enfatizar la ventaja de ser uno su propio jefe: Lo es Sam, lo es Queeny y Johnny intenta serlo. Pasan de ser contratados y explotados a posibles contratantes. Van de un extremo del polo del sistema capitalista a otro con el riesgo de pasar de ser explotado a convertirse en explotador. En *No-Good Friday* tenemos el músico Guy, saxofonista, representativo de toda una eclosión artística en las barriadas de la que la música era un importante elemento. Trata de mantener su independencia, a no formar parte del sistema de trabajo/empleo, mediante la música. La música es un elemento imprescindible en la vida del *township* y sus habitantes. Estas referencias a la música aportan verismo al concepto del barrio que pinta Fugard. En *Nongogo*, mientras la relación entre Johnny y Queeny se va deteriorando y la obra se enfila hacia su

desenlace, un músico callejero pone música al melodrama. En *The Blood Knot* el pasado de Zachariah está marcado por la amistad con Minnie y su música a la cual Fugard dedica varias páginas de la obra.

La relación entre Queeny y Johnny está destinada al fracaso porque empieza con una omisión por parte de Queeny sobre su profesión anterior, pero también porque Johnny somete su visión de la mujer a una especie de idealización. Cuando Queeny hace su confesión, se desmorona el concepto de mujer que Johnny ligaba a Queeny; él no es lo suficientemente maduro para perdonarle su pasado. Johnny le revela a Queeny un suceso traumático entre los hombres de los hostales. Vino a la ciudad con diecisiete años. El sexo para él son retazos de conversaciones entre los mineros que sólo sirve para incitarles. Johnny es sodomizado y desde ese momento difícilmente puede sacudirse de encima la sensación de suciedad que el acto le provocó. Cuando viaja en el transporte público rodeado de obreros o mineros se angustia. Queeny, al igual que Johnny, está marcada por las relaciones con los mineros, pero lo que ella hizo, a diferencia de Johnny, lo hizo a conciencia: estaba decidida a salir de la pobreza y no pasar hambre. Queeny comete el error de no intercambiar confesiones con Johnny en su debido momento. Su confesión se produce cuando se ve en un callejón sin salida, obligada a reconocer lo que Sam ya le había revelado a Johnny. Ambos Johnny y Queeny creen que la relación entre ellos va a suponer un comienzo nuevo, pero mientras que Queeny quiere recobrar la inocencia, Johnny no acepta que su futura compañera jamás la hubiese perdido; su mujer ha de ser sobre todo impoluta. Wertheim señala que el mantel que Johnny le vende a Queeny a comienzos de la obra sirve para tapar las manchas de la mesa que a la vez son las manchas metafóricas del pasado de Queeny. La mujer que Johnny busca ha de ser intachable.

JOHNNY. She's going to be clean.

QUEENY. [laughing]. Clean.

JOHNNY. Live and think clean! You can always wash your hands, or your face or your feet. But your mind? Could you wash that if you got to thinking dirt or live like it? I touched real filth once ... never again. ( 90)

Resulta poco verosímil que Queeny con la experiencia que arrastra sobre el mundo, no sospeche del hecho de que Johnny, ahora de veinte y tantos años, nunca haya tenido una novia. Johnny como ingenuo que es, no reconoció de inmediato que el local donde se acababa de meter era un *shebeen*. Es incapaz de reconocer a simple vista que Queeny no es la típica mujer trabajadora, ama de casa, como cualquier otra del barrio. La ironía trágica está servida. Cualquier sudafricano sabría por el título de la obra el secreto que Johnny tarda tanto en sonsacarle a Queeny. La verdad planea sobre los dos en insinuaciones sutiles en torno al color rojo que se relaciona con Queeny en dos ocasiones sin que Johnny se percate de la carga de significado que la palabra conlleva. Es el rojo que evoca la prostitución en expresiones como “red-light district” de la lengua inglesa. En el primer acto Johnny le vende a Queeny un mantel rojo diciendo, “it's a good colour... it matches you” (62); una ironía verbal que el espectador, conocedor antes que Johnny de la profesión de Queeny, apreciará. Más adelante, cuando Johnny abriendo la maleta muestra a Queeny los retales que ha comprado en la fábrica de telas, Queeny se envuelve en una tela roja diciendo, “My colour, Johnny.”, el color que según Johnny le sienta tan bien. La más interesante alusión al color viene con el descubrimiento de que Queeny se llama en realidad Rose, pero no quiere que Johnny le llame por ese nombre. Cuando Johnny dice, “I seen good-looking apples with worms in them” (108) recordamos la estrofa de Blake “Oh Rose, thou art sick”.

Queeny la que cobraba a los hombres le presta a Johnny las diez libras con que él arranque su negocio. Se pone nerviosa cuando cree que Johnny no va a aparecer más. Sam no entiende que no es por recuperar el dinero que Queeny está ansiosa por verlo. Sam sugiere que Queeny está comprando su derecho a una vida normal e intenta advertirle que quizá lo que ella desea no se pueda comprar. Cuando los mineros pagaban los servicios de Queeny no se esperaban llevar una esposa a casa. Sam sugiere que Queeny aplique la misma filosofía a Johnny. Ha pagado por un momento de diversión y debe conformarse con eso.

SAM. So you don't expect what you didn't buy. None of your customers thought they was getting a wife for our price. You paid ten quid last night for a small kick and nothing else. (87)

Sam al comprender por fin que el empeño de Queeny de cambiar de vida va en serio, se vuelve el detonante de la crisis entre Johnny y Queenie. Mientras transcurre la última conversación entre ellos, los clientes del *shebeen* llaman a la puerta. Las explicaciones de Queeny no satisfacen a Johnny. Los malos momentos que ella ha pasado no difieren de los sufridos por los demás. "No more no less than anybody else with a black skin." (91) Y vuelve Queeny a declarar abierto el *shebeen* que había cerrado para marcar el inicio de su nueva vida.

*No-Good Friday* y *Nongogo* fueron escritas con prisa y puestas en escena sin ser sometidas a revisión. Solo a partir de *The Blood Knot* empezó Fugard a ser más meticuloso con los textos antes de darlos por acabados. A pesar del bochorno que le producen en la actualidad, no puede renegar de ellos puesto que han sido publicados. Sin embargo las dos obras le abrieron camino y el hecho de que se sigan representando es prueba de que contienen algo llamativo para los actores. Es escaso el contenido político de *Nongogo* y su éxito se debe al jugoso papel que ofrecen sus personajes a los

actores. A pesar de no ser considerada por algunas voces críticas como un ejemplo muy fiel de la vida de la barriada negra, Alton Kumalo defendía de la siguiente manera su reposición en Sheffield en 1974:

If we commission a play from a white playwright and he says what makes you think I can write a play about black people, I say don't write a play about black people — I say write it about people and when we say the words it's going to come out black. If you write a play that is so black that it can only appeal to blacks, then it's limited, surely.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> In Stephen Gray ed. *Athol Fugard*. "Interview with Alton Kumalo". P. 121.

### ***THE BLOOD KNOT: JUGANDO A LA BLANCURA***

El 3 de septiembre de 1961, en la sala de ensayo (Rehearsal Room) de la Asociación Africana de Música y Drama, ubicada en Dorkay House en Johannesburgo tuvo lugar un insólito estreno de teatro. Se trataba de *The Blood Knot*, obra de Athol Fugard cuyas dos obras anteriores, *No-Good Friday* (1958) y *Nongogo* (1959) habían pasado casi desapercibidas. Este estreno sentó un precedente y asestó un duro golpe al régimen del apartheid que, a la sazón, se encontraba en su apogeo. Un público multirracial no daba crédito a lo que veía ante sí. Por primera vez un actor blanco y otro negro, en vez de un blanco con la tez ennegrecida, compartían el escenario en un mano a mano interpretativo. Cuatro años más tarde se prohibieron los repartos mixtos, se puso fin a las interpretaciones de actores negros ante un público blanco, y se segregó el público. El actor negro era Zakes Mokahe, un músico de jazz que Fugard había conocido en Sophiatown y que ya había interpretado un papel en *Nongogo*. El actor blanco no era otro que Fugard, responsable del texto y que hacía las veces de director. Bien es cierto que se suele referir a Barney Simon como “the third eye” (Benson 1997: 5) por haberse encargado de supervisar los ensayos y de no dejar escapar los detalles que a Fugard como hombre-orquesta se le pudiera ir de las manos. Dos meses después, la obra, reducida de sus originales cuatro horas a dos horas y medio, ya se representaba en el Intimate Theatre de Johannesburgo y a continuación el país entero pudo disfrutar — o no — de la obra durante una gira por todo el ámbito nacional. Nadine Gordimer (1965: 55) lo recuerda de esta manera, “One had merely to watch the White audience, streaming in week after week to sit as if fascinated by a snake before Athol Fugard’s *The Bloodknot* [sic] to understand how in the theatre, as in perhaps no other medium,



one can bring people face to face with those things in their society and themselves which they have long been conditioned not to think about”. Adelantándose a Fugard en el tema de *racial passing*, surgió *The Kimberley Train* de Lewis Sowden en 1958 y *Try for White*<sup>1</sup> de Basil Warner en 1959; ninguna de los dos melodramas se centra en la crudeza de la vida en las barriadas sino en la frustrante situación esquizofrénica de mulatos de primera o segunda generación que viven en la borrosa frontera racial entre lo blanco y lo no blanco sin lograr encajar a un lado o al otro. El público más reaccionario vio *The Blood Knot* como una afrenta o una traición a toda la población blanca, no sólo por el contenido transgresor de la obra, sino porque las atrocidades de la masacre de Sharpeville, 21 de marzo, 1960, eran aún un recuerdo fresco en la mente de los sudafricanos: la población blanca, sacudida de su letargo, alarmada por el cariz que las relaciones interracialistas estaban tomando, no precisaba de una obra que abriera unas heridas todavía sin cicatrizar. El propio Fugard llegó a expresar sentimientos de haber traicionado a sus antepasados de algún modo, al menos por parte materna. La presencia de la familia Potgieter — así se apellidaba su madre — se remonta al siglo XVII cuando, entre otros clanes holandeses, se había afincado en el pequeño Karoo. Esto nos presenta a un Fugard medio afrikáner por parte de madre y de este modo ligado a la tradición calvinista de estrechas miras. Por parte de padre, cuyos antepasados llevaban generaciones en Manchester, tiene Fugard sangre irlandesa, heredando una visión de la vida más abierta y liberal.

Fue Dennis Walder, el gran estudioso de la obra de Fugard, quién primero agrupó las obras de Fugard en distintas clasificaciones. Albert Wertheim respeta estas clasificaciones. Russell Vandenbroucke se desvía algo de la tradición a la hora de escribir sobre algunas de las obras. Lo que llama Walder the Port Elizabeth Plays (*The*

---

<sup>1</sup> El título de esta obra acabaría dando el nombre de “trying for white” al fenómeno de *passing* en Sudáfrica.

*Blood Knot*, *Hello and Goodbye* y *Boesman and Lena*), Vandenbroucke agrupa bajo el término Family Plays por las relaciones familiares que existen entre los personajes de mencionadas obras.: hermanos, padres e hijos, marido y mujer respectivamente. Yo también he intentado una clasificación, a veces *sui generis*, buscando cierta coherencia al colocar un título al lado de otro. De modo que, aunque *The Blood Knot* no está incluida por Walder entre los Township Plays, yo la agrupo con *No-Good Friday* y *Nongogo* dado que la acción de la obra transcurre en una barriada, con la sola diferencia de que se trata de una barriada de población mulata en lugar de negra, y que geográficamente Sophiatown y Korsten pertenecen a dos capitales de provincias distintas con muchos kilómetros por medio. En mi opinión *The Blood Knot*, cronológicamente tras *Nongogo*, representa una lógica evolución en el quehacer de Fugard de la temática de los barrios segregados. Fugard ha puesto a su servicio toda la experiencia adquirida durante el período que trabajó como regidor en la National Theatre Organisation gracias a Tone Brulin. De esta época dice, “I had to sit in the wings every night, and I had to watch a play every night; there’s a lot of time to sit and think when you’re a stage manager. So it was a crash course” (Hough 1977: 123). Esta experiencia sería consolidada durante su estancia en Europa donde contactó con Joan Littlewood, fundadora del London Theatre Workshop, y donde una vez más trabajó con Tone Brulin en una obra titulada *A Kakamas Greek*, las escasas referencias a las cuales nos remiten inevitablemente a *The Blood Knot*. En esta obra del actor-dramaturgo David Herbert, uno de dos personajes, por ser albino, intenta pasar por blanco. El tema tiene resonancias de *The Blood Knot*.

### Europa y los orígenes de *The Blood Knot*

En las páginas nueve y diez de sus *Notebooks*, Fugard incluye unos apuntes para una obra que él pensaba escribir. Estos apuntes hacen claras y detalladas referencias a Korsten con sus polvorientas calles sin asfaltar y el lago hediondo que Morris mencionará en *The Blood Knot*. Los dos hermanos son descritos, sus personalidades contrastadas y la muchacha blanca en cuestión ya ha sido bautizada Ethel. Los apuntes muestran que Fugard tenía bastante estructurada la trama, faltándole sólo ponerlo todo en palabras, lo cual él haría una vez se encontrara de nuevo en suelo sudafricano esperando que Sheila diera a luz a su hija Lisa. El paso de los Fugard por Londres no dio el fruto que les hubiera gustado; no logró despertar el interés por una de sus obras<sup>1</sup> de su admirada Joan Littlewood, entonces al cargo del Theatre Royal, pero logró formar parte de su taller teatral como factótum entre bastidores. Se vieron obligados a buscar trabajo ajeno al ambiente de los teatros. Volvieron a reencontrarse con el director de teatro belga, Tone Brulin, a quien ya conocían de Johannesburg donde Brulin estuvo trabajando como director invitado en la Nacional Theatre Organisation. Brulin había asistido a una función de *No-Good Friday* y, habiendo entablado amistad con Fugard, éste le pide que se encargue del decorado y afiche de *Nongogo*. En Londres Brulin, Fugard y David Herbert, ex actor de la National Theatre Organisation, formaron una compañía de corta vida que se dedicaría a la puesta en escena de obras escritas por sudafricanos: la New African Group. Con *A Kakamas Greek* de Herbert fueron de gira por la parte flamenca de Bélgica, Holanda y Alemania. De esta obra dice Brulin (1979: 33) “it was not unlike a Fugard play and it concerned a South African albino”. El tema en *The Blood Knot* de un hermano más claro que el otro que intenta pasar por blanco puede tener aquí su germen, sin embargo, la relación entre los personajes de *A Kakamas Greek* no es fraternal y aunque lo fuera, habiendo sido montada fuera de Sudáfrica,

---

<sup>1</sup> Esta obra llevaba por título *A Place with the Pigs*. Trataba de una relación amorosa entre dos personas de raza distinta. Fugard la rompió. Aprovechó el título en 1987 para una obra que nada tiene que ver con ese tema que él, sin embargo, afrontó en *Statements after an Arrest under the Immorality Act*

resultaría menos radical que *The Blood Knot*, estrenada en el mismísimo corazón del apartheid y no en el extranjero sin el temor a posibles represalias. En Sudáfrica, donde la Ley de Áreas hizo estragos entre miembros de la misma familia que de repente se vieron obligados a vivir separados tras ser clasificados de una raza o de otra según el tono de su epidermis, el espectador se veía encarado con una realidad local, propia, tangible y de fácil comprobación con apenas salir al mundo exterior de la sala. Fugard quizá deba a sus colegas de *A Kakamas Greek* la feliz ocurrencia de interpretar el papel del hermano de piel clara que él luego bordó en *The Blood Knot*; en *A Kakamas Greek* se encargó del papel de Okkie, un mulato que se hace pasar por griego. Los dos personajes de color, Okkie y el albino están al cargo de actores blancos lo que ni en Sudáfrica hubiera supuesto algo de particular. Fugard con *The Blood Knot* da un paso más; el hecho de colocar en el Johannesburgo de la década de los sesenta a un negro de carne y hueso y no de maquillaje frente a un blanco adquiere tintes de rebeldía de calibre indiferente en la Europa liberal, pero de una dimensión política inequívoca y arriesgada en Sudáfrica. No obstante Brulin tiene razón al afirmar que por la obra, *A Kakamas Greek*, corren unas reminiscencias fugardianas. La presencia muda y amenazadora de Skelm, un africano interpretado por Clive Farell de Sierra Leona, nos evoca inevitablemente la figura de Outa en *Boesman and Lena*. Leyendo el texto de *A Kakamas Greek* aparecen frases sueltas que en *The Blood Knot* vuelve a surgir como ecos de la primera; sin embargo aquí acaban las semejanzas entre las dos piezas.

El tiempo pasado en el continente europeo le aportó a Fugard una experiencia valiosa, que Brulin supo recompensar. Ya conocía su faceta de dramaturgo, pero ahora le dio la oportunidad de trabajar no sólo como actor, sino que además le encargó la dirección de *De Hond en (Los Perros)*, obra escrita por el propio Brulin, que se estrenaba en Ámsterdam. Cuando el trabajo con Brulin llegó a su término los Fugard

decidieron volver a su país. Brulin lo achaca a la nostalgia que sentían por su patria, pero los Fugard aclaran que lo hacen “in answer to the plight of our country”,<sup>1</sup> refiriéndose a la situación política exacerbada por la matanza de Sharpeville. Este regreso, cuando tantos hubieran preferido apuntarse al éxodo, confirma el profundo arraigo de Fugard en el territorio sudáfricano, su identificación con los problemas que padecía su patria y su voluntad de comprometerse con la búsqueda de una solución dentro de sus posibilidades que no era otra que a través de su teatro. Fugard regresaba a un país donde, a consecuencia de Sharpeville, se introducen los arrestos domiciliarios, se imponen los exilios forzosos, se recrudece la censura, y la intimidación de la fuerzas de seguridad e intromisión en la vida cotidiana del ciudadano se convierte en la tónica diaria.

*The Blood Knot* trata de dos hermanos mulatos que comparten la misma madre pero no el mismo padre. Uno, Morris (Morrie) es de piel suficientemente clara como para poder intentar pasar por blanco. El otro, Zachariah (Zach) es tan oscuro que sería tomado por negro. Viven en una chabola de la barriada de Korsten en las afueras de Port Elizabeth: un barrio cuyas calles están sin asfaltar, que carece de luz eléctrica; cerca se encuentra un lago a donde van a parar las aguas residuales de las fábricas de automóviles y de caucho que dan trabajo a tanta gente de color local o foránea, atraída por la posibilidad de un empleo. Hace un año que Morrie ha vuelto a Korsten después de haber abandonado a su hermano a su suerte en la barriada. Mientras que Zach sale a trabajar en un parque donde su cometido es espantar a los chavales negros que intenten entrar en un espacio reservado exclusivamente para blancos, Morrie se encarga de las tareas domésticas y de establecer un orden en la vida de Zach con el fin de ahorrar el dinero necesario para comprar un terreno en alguna parte y así escapar de Korsten. Un

---

<sup>1</sup> Citado en la cronología que incluye Stephen Gray, editor de *Athol Fugard*.

despertador marca las horas a las cuales corresponden, la hora de levantarse, la hora de cenar o la de la lectura de la Biblia. La presencia manipuladora de Morrie cambia las costumbres de Zach. Éste ya no sale con sus amigos, ni se relaciona con mujeres como era su costumbre. Morrie intenta cubrir todas sus necesidades con el fin de que Zach no salga a gastar dinero. Un día, mirando por la ventana, Zach ve dos burros apareándose y siente nostalgia de las relaciones que mantenía con mujeres ante de que Morrie volviera a instalarse en Korsten. Morrie aplaca lo que parece una pequeña rebelión de Zach convenciéndole de que la solución está en entablar una amistad por correspondencia con una de las muchas muchachas que se anuncian en los periódicos. Es el analfabeto Zach quien se encarga de comprar el periódico y Morrie quien le lee las cualidades de las varias chicas que buscan amistad por correspondencia. Optan por una tal Ethel Lange pero, cuando llega la respuesta con una fotografía dentro, descubren que Ethel es blanca. Zach no está dispuesto a renunciar a su nueva amiga, así que a partir de ahora Morrie hace de Cyrano de Bergerac escribiendo las misivas de Zach y leyéndole las respuestas. Lo que arranca como una situación divertida se vuelve una pesadilla al anunciar Ethel una inminente visita a un familiar en Port Elizabeth y su deseo de conocer a Zach. Zach convence a Morrie que es él quien debe encontrarse con Ethel puesto que siendo tan blanco podría pasar por tal. Para este encuentro Zach convence a Morrie que los ahorros, en principio destinados a la compra del terreno, sean destinados a la compra de un atuendo digno de quien tiene una cita con una señorita blanca como Ethel. Con el traje ya comprado reciben nuevas de Ethel anunciando que cancela su viaje a Port Elizabeth y que, además, corta la correspondencia debido a su inminente boda con el mejor amigo de su hermano. La obra termina con un juego peligroso de Morrie vestido de blanco y encarnando ese papel en el parque donde Zach le recibe prácticamente de cuclillas. Zach se muestra tal como es, un obrero explotado y

humillado en su papel de “boy” ante su “baas” blanco. El juego está a punto de acabar de manera violenta cuando suena el despertador. Los hermanos vuelven a la realidad. Tendrán que empezar de nuevo, puesto que se han gastado sus ahorros, aplazando así la salida de la miseria de Korsten. Al menos enfrentarán su futuro unidos porque cada uno podrá sacar fuerzas del lazo especial que les une, ese vínculo de sangre, *The Blood Knot*.

### Sobre el texto

La obra hizo su primera aparición impresa en la edición otoñal de la revista *Contrast* en 1962. La primera edición de *The Blood Knot* que tuve la oportunidad de leer fue la de Simondium Publishers, Johannesburg, 1963, y es de esta edición que me he servido para el análisis que aquí hago de la obra como cualquier extracto que de ella aquí se cite. Por la fecha de su publicación, tan cercana al estreno en teatro de la obra, deduzco que corresponde a la versión reducida a dos horas y media que hizo Fugard del texto a sugerencia del empresario, Leon Gluckman, quien se atrevió estrenarla en el Intimate Theatre de Johannesburg, y la que concluyó su gira por todo el país tras ciento cuarenta funciones. Esta última función se llevó a cabo en la barriada negra de New Brighton, Port Elizabeth. Este detalle cobrará mayor trascendencia en el siguiente capítulo porque es la presencia de un blanco colaborando con un negro sobre las tablas lo que anima a los ciudadanos de la barriada negra de New Brighton, futuros fundadores de los Serpent Players, a acercarse a Fugard. Para el estreno londinense en marzo de 1964 Fugard redujo la obra en veinte minutos y la dividió en tres actos. Sin embargo me preocupa sobre todo el texto impreso. Cotejando versiones posteriores como las publicadas por Penguin Books en *New English Dramatists 13*, 1968 y por Oxford University Press, Cape Town, *Athol Fugard. Boesman and Lena and Other Plays*, 1980, observo que

coinciden palabra por palabra con la de Simondium con la sola diferencia de que del título ha caído el artículo definido: *Blood Knot* ya por 1968. Más enigmático resulta observar que esta omisión del artículo definido no se respeta en la más tardía edición de Oxford University Press (O.U.P.) de 1980. Sin embargo la tapa de *Athol Fugard Selected Plays*. Oxford, Cape Town: O.U.P. 1987 no solamente anuncia que ésta es una “new version” sino que una vez más el título carece de artículo definido.

Esta última y nueva versión difiere de las arriba mencionadas y surge de la mano del mismísimo autor a raíz de un montaje que se hace de la obra en el Yale Repertory Theatre, New Haven en 1985, con motivo de la conmemoración del vigésimo quinto aniversario de la obra. A continuación se llevó este montaje al Golden Theatre de la ciudad de Nueva York con los dos actores que originalmente interpretaron los dos personajes la ya histórica tarde del 3 de septiembre de 1961. Mel Gussow (1985: C15) declaró la obra en esta reposición, este simultáneo guiño al público y homenaje a Fugard y Zakes Mokae veinticinco años más tarde, como “a contemporary classic”. En esta última versión el texto sufre un considerable recorte: se reduce en una tercera parte. Fugard intenta evitar redundancias, elimina o abrevia los largos monólogos de Morris, intenta ir más rápidamente al grano, procurando dejar lo esencial. De efectos prácticos a una puesta en escena, la obra gana, pero desaparecen los líricos pasajes que Fugard mete en boca de Morris. Morris es capaz de encandilar y manipular a su hermano a través de la palabra, pero en la nueva versión Fugard parece querer llegar a la esencia de la trama sin rodeos o distracciones retóricas. También moderniza algunas de las palabras. La divisa inglesa de peniques y libras se convierte en *rands* y *cents*<sup>1</sup> y se suprime un localismo como *P.E.* que todo ciudadano sudafricano entiende por Port Elizabeth. Omite referencias a la edad de Zachariah, y uno de los amagos de violencia premonitora

---

<sup>1</sup> Cuando Sudáfrica se declaró independiente la divisa británica fue remplazada por una de sistema métrico compuesto de Rands y Cents.



de la escena tercera por parte de Zachariah hacia Morris se elimina para no surgir hasta el final de la nueva versión.

He optado por trabajar con la versión publicada por Simondium por ser ésta la que encantó o escandalizó al público que tuvo la suerte de verla y dejarse impactar por ella en su momento, la que incomodó al régimen durante la posterior gira por el país. Resultan atractivas la urgencia y frescura de un texto fraguado con pasión, reflejada en monólogos largos, a menudo poéticos, que contienen además dos referencias a la blancura, que, en mi modesta opinión, nos informan sobre el estado psicológico de Morris que no se encuentra del todo bien en su piel de mulato atrapado en la miseria de Korsten. También contiene la versión de Simondium un monólogo de Morris que nos habla de las carreteras o caminos de Korsten que no conducen a ninguna parte, quizá aludiendo a su propio y fracasado viaje hacia la blancura. El viaje de Morris al mundo exterior no le condujo a ninguna parte; fue un viaje de ida y vuelta. Y finalmente, es ésta la versión que citan Walder, Wertheim y Vandenbroucke, cuyo libro se publicó el mismo año de los cortes, sin que él hubiera tenido la oportunidad de trabajar con la versión nueva.

### Los múltiples temas de *The Blood Knot* e influencias

Las obras de Fugard interesan sobre todo por un doble motivo. Por un lado está la gran carga política que tanto molestó al régimen de Pretoria. “I don’t think we have the blessing of the government [...] and we were trying to be as courageous as possible in that context, in indicting a social system” (Coveney 1973: 34); por el otro toca Fugard temas de interés universal. “Athol Fugard has transcended the immediate and topical issues of political and racial injustice by writing a play that has universal resonances” (Green 1970: 331). *The Blood Knot* es una obra larga y compleja, un rompecabezas que

nunca se acaba de resolver del todo debido a los muchos temas e influencias que fluyen paralelamente por su trama. Basándose en unas declaraciones de Fugard en una entrevista cedida a Jonathan Marks (1973: 68), “At the core of *Blood Knot* is really a personal statement. It is basically myself and my brother”, y un artículo de Mary Benson del mismo año (1973: 58), “The second corner was turned with the three plays he now sees as part of ‘The Family’”, Vandembroucke la clasifica entre los Family Plays en la línea de Eugène O’Neill, pero, tratándose de Sudáfrica, en cuanto elige Fugard dar a cada hermano un color distinto de piel la obra sale del ámbito cerrado de un drama de tal género sin más. Los hermanos en Sudáfrica son blancos, o negros, o mulatos pero por separado. Salirse de estas tres posibilidades supone meter el dedo en la llaga de una realidad que ni el ciudadano medio ni el gobierno están dispuestos a reconocer: que, gracias a la presencia del blanco, surge una población mulata cuya emergencia desmiente que siempre fueran tan escrupulosos los blancos a la hora de escoger sus objetos del deseo, y que la clasificación por razas que se pretendió llevar a cabo mostró la dificultad de definir lo blanco, lo mulato y lo negro, separando en escandalosas ocasiones, y por decreto ley, a miembros de la misma familia, empleando como rasero el tono de su epidermis. Se sale la simbólica y alegórica fraternidad de Morris y Zachariah del drama familiar de marras, gracias a donde se ubica la acción y al momento histórico en que transcurre, su puesta en escena, el lugar y condiciones de trabajo de Zach y a la verdad que Morrie oculta sobre su ausencia de diez años. La obra presenta rasgos de naturalismo ligado a las crudezas e insinuaciones políticas del país con un final desesperanzador, y a la vez unos toques absurdos dignos de la obra de Samuel Beckett, a quien considera Fugard su mayor influencia a la hora de escribir una pieza teatral. A diferencia de su admirado Beckett, Fugard nombra lugares muy concretos mediante los diálogos y personajes — dos hermanos de color diferente viven

en Korsten y Ethel, una blanca, en Oudtshoorn — lo cual no nos deja olvidar que nos encontramos en Sudáfrica; colocando en el panorama universal del tema lo específico del lugar y momento.

Pero no serán estas las únicas influencias claras. Encontraremos motivos para pensar que en Fugard también influyeron J.M.Synge y William Faulkner<sup>1</sup> que lograron internacionalizar lo local de las Islas Aran y el sur profundo norteamericano respectivamente. El dramaturgo y poeta sudafricano, James Ambrose Brown (1961: 71), lo afirma claramente en su crítica “I say emphatically that Fugard’s *The Blood Knot* has given the South African play international status”. Fugard aporta toques de *local colour* haciendo que sus personajes se expresen en un inglés salpicado de vocablos y expresiones idiomáticas sacadas del afrikaans, tanto como de las lenguas autóctonas, y de esa otra variante del inglés que es la sudafricana con sus peculiaridades que los lingüistas bien conocen. Aportan a las obras un algo específico de su país natal. *Ja, veld, doek, broek* o *hamba* del xhosa,<sup>2</sup> son ejemplos corrientes, como lo son los improperios e insultos que comentaremos más adentrados en el texto, lanzados por el capataz blanco a Zach o por los dos hermanos a su madre. Son vocablos de los que se sirve cualquier sudafricano irrespectivo del grupo lingüístico al que pertenezca.

Las obras de Fugard con sus influencias nos perfilan un autor que como ser humano se mueve con los tiempos. Según van surgiendo nuevos teóricos en el campo teatral Fugard no deja de aplicar esas teorías con las cuales el comulga a sus textos. Tennessee Williams da paso a Beckett y Grotowski y sentiremos la presencia de Brecht en su trabajo posterior. Sin embargo filosóficamente le impacta el existencialismo de Albert

---

<sup>1</sup> Por no mencionar, a pesar de la distancia geográfica, ejemplos en la literatura norteamericana de “passing”. El personaje de Joe Christmas en *Light in August* de William Faulkner, o más reciente aún el ejemplo que aporta Philip Roth en *The Human Stain*.

<sup>2</sup> Sí, vegetación arbórea, pañuelo, bragas, y ¡largo de aquí!

Camus y la idea de un ser humano luchando contra un destino que, de antemano él sabe es insuperable.

La obra está llena de alusiones bíblicas extraídas tanto del Antiguo como del Nuevo Testamentos: Caín y Abel, la parábola del hijo prodigo y la figura de Judas. Refleja una religiosidad por parte tanto del blanco como del negro que en su mayoría aceptó la religión del colonizador. Pero destacan en *The Blood Knot* los elementos políticos y aspectos transgresores que la convierten en una obra insólita, única y difícil de superar, incluso si con la libertad de hoy a alguien se le ocurriera intentar. Nadine Gordimer (1976: 140), haciendo un resumen de la literatura sudafricana de los primeros tres cuartos del siglo veinte en Sudáfrica nombra dos obras de Fugard con *Turbott Wolfe* de William Plomer como las que más impacto obran en la sociedad sudafricana hasta ese momento. “*Turbott Wolfe* was too radical for them, and no piece of writing was to move them again until the advent of Athol Fugard’s plays, *The Blood Knot* and *Boesman and Lena*, in the late 1960s and early 1970s”. Estos elementos políticos no se remiten exclusivamente a las leyes imperantes en el país que no permitirían a los dos hermanos jamás realizar sus sueños, sino que también muestran los efectos psicológicos que estas leyes producen en quienes peor las sufren, la población no blanca.

Fugard se considera por encima de todo un hombre que ha vivido por y para el teatro. No concibe su vida de otra manera. Sus obras no están pobladas de personajes, pero él pone al cargo de sus actores la responsabilidad de encarnar a muchos otros personajes secundarios, *role-playing*, recurriendo a cambios de ropa que caractericen el personaje al estilo de la *Commedia dell’Arte* en un juego de metateatro que encontraremos de mayor grado en las obras posteriores a *The Blood Knot*. Imposible será que me detenga detenidamente en cada uno de los temas como igual de imposible será que obvie otros.

## El roce fraternal

Desde el comienzo y durante toda la escena primera de la obra la relación entre Morris y Zach se presta a una lectura ambigua que descubriremos ser errónea. Un hombre prepara un baño de agua caliente y sales para los pies de otro cuya llegada a casa espera nerviosamente. Vamos descubriendo poco a poco que este primer hombre además desempeña las tareas de ama de casa: se encarga de la limpieza de la chabola, de la compra, de cocinar y servir la cena, de hacerle al otro los bocadillos para llevar al trabajo el día siguiente, remienda su abrigo y, en general, es tan solícito en su trato que sospechamos un apego del tipo sexual. El intercambio dialéctico que sigue la llegada al hogar del segundo hombre refuerza la impresión de que ante una pareja afectiva nos encontramos. Morris se muestra remilgado e incómodo cuando Zach saca el tema de las mujeres. Parecemos estar ante un deliberado contraste de personalidades cuyo comportamiento nos habla de sus tendencias sexuales, la heterosexualidad de Zach y la homosexualidad de Morris y aunque el nexo entre los dos queda aclarado hacia el final de la escena primera — “We are brothers, remember” (27) — la escena cierra con Morris cosiendo un roto en el abrigo de Zach. Cuando éste se queda dormido, Morris se pone el abrigo “to get right inside the man” (30), captar su olor particular pero también imaginarse “the sins of idle hands in empty pockets”. Justifica Morris este comportamiento poco ortodoxo diciendo que le sirve de preparación para la carne de Zach, que es carne de su carne. Una imagería física fuerte no exenta de erotismo, aunque poética, impregna el texto de palabras como “smell, skin, flesh”. No obstante esta calidad poética no despeja del todo la sospecha de que los sentimientos de Morris sobrepasan lo fraternal, “Because your flesh, you see has an effect on me” (30). La personalidad de Morris se muestra pasiva al lado de la de Zach. Quizá Fugard busca un deliberado ablandamiento de la persona de Morris para indicar el efecto suavizante que

el contacto de diez años con una supuesta refinada sociedad blanca puede lograr. Veremos que Zach encarna el hombre burdo, de fuerte presencia física, con las necesidades sexuales del macho fogoso siempre a flor de piel. Morris actúa con la persuasiva gentileza de una mujer o de una madre, trayendo a Zach a su terreno con la fuerza de la palabra suave y a veces machacona. La segunda escena también acaba con Zach quedándose dormido mientras Morris suelta una de sus parrafadas. Morris coge una manta de su cama y cubre con ella a Zach en un gesto maternalmente femenino y a la vez protector. Morris evita los actos violentos, esquivo las conversaciones que rondan lo escatológico, frunce el ceño al oír los comentarios vulgares y machistas de Zach sobre las mujeres, se desnuda en la oscuridad mostrando un exagerado y bizarro pudor que desemboca en la sospecha de su propio consanguíneo, “You been here a long time now, and never once did you go out, or speak to me about a woman. [...] Anything the matter with you?” (47). Hasta que la obra no siga su largo desarrollo no veremos que Morris es sencillamente otra clase de hombre que Fugard está moldeando para aportarnos unos mensajes sutiles sobre la necesidad del blanco de meterse en la piel de su hermano de color, lo que no supo hacer Morris durante sus diez años de ausencia, durante la cual en vez de sentir, sólo ha podido imaginar “Pain and all those dumb dreams throbbing under the raw skin” (30). Además, veremos el por qué de la manipulación suave que ejerce Morris sobre Zach de cuyo sueldo depende mientras le hace cómplice de un sueño que él cree les facilitará dejar atrás la miseria de Korsten.

Si nos olvidáramos de que la acción de la pieza transcurre en Sudáfrica — es imposible hablar de Sudáfrica sin que la tensión de la dicotomía blanco/negro nos asalte la memoria — nos podría llegar a interesar los hilos de argumento de tintes bíblicos que contiene *The Blood Knot*. En primer lugar está el tema del hijo pródigo que vuelve a casa. Morris, en vez de ser recibido por su padre, es recibido por su hermano. Que él

haya querido salir huyendo de Korsten a probar suerte en ese ancho mundo no nos resulta nada sorprendente. Lo que tarda Fugard en explicarnos a través de Morris es el motivo específico por el cual Morris da la espalda al mundo fuera del gueto para volver a encerrarse de nuevo con su hermano tan radicalmente opuesto a él. Tras la muerte de su madre, Morris abandona a su hermano para adentrarse en el mundo del blanco. Sabemos que pasó diez años fuera de Korsten sin comunicarse con Zach. Quizá haya aprendido que para ser blanco no basta con tener la piel clara. No existe un padre en la vida de Morris que reciba con los brazos abiertos al hijo pródigo, sino un hermano. Ni permite la economía que se mate el cordero de marras — la dieta de los dos hermanos que se va citando a lo largo de las siete escenas que dura la obra es en sí toda una crítica del casi nulo poder adquisitivo de la población no blanca, y de los abusos que sufren a manos de los tenderos. El padre nunca formó parte de sus vidas. Tanto Morris como Zach son producto de unas relaciones extramatrimoniales de su madre. Llegamos a saber a través de una canción que cantaba la madre que el padre era un *Capie*, hombre de color del Cabo (Ciudad del Cabo), que pasaba por allí. Zach da vueltas a la posibilidad de que él y su hermano ni siquiera compartan padre. ¿Cómo se explica si no que sea Zach tan negro y Morris tan blanco? ¡La duda que corroe! Fugard saca partido a esta doble cara de la misma moneda. Los dos hermanos, dos unidades de una familia, componen una alegoría de la población sudafricana, la blanca y la negra formando una sola entidad. Existe un único ciudadano sudafricano, pero éste es de dos tonos. El blanco y el negro se ven encorsetados en la chabola del mismo modo que los blancos y los negros se ven constreñidos en el espacio geográfico que es Sudáfrica. La única salida posible será la de la mutua tolerancia y respeto, la resignación de cada uno a la presencia del otro, porque por algo son hermanos unidos por ese vínculo de sangre que da título a la obra y por ser hijos de Dios. Y esa sangre no será derramada, recordando el

crimen en Génesis de Caín contra Abel: otro tema de cariz bíblico presente en la obra. El abandono de su hermano, Zach, a su suerte es para Morrie equivalente a haberlo asesinado del mismo modo que Caín mató a su hermano, Abel, incurriendo en la ira de Dios. Mas como sugiere Wertheim, es Morris quien representa a Abel por ser blanco y como tal es el preferido de su madre. Este Morris/Abel comete el crimen contra Caín en una inversión fugardiana que sirve para colocar al blanco en el papel del criminal y al negro en el papel de víctima, invirtiendo la tradicional simbología que relaciona la maldad con lo negro, igual que la monstruosa ballena blanca en *Moby Dick*. En su deambular por el mundo, intentando pasar por blanco Morris oye la voz de un Dios furibundo conminándole a regresar al hogar a hacer las paces con su consanguíneo. Y como si de un acto de humildad se tratara, la obra comienza con un Morris preparando un baño de agua caliente con sales para los pies destrozados de Zach a punto de volver del trabajo. La figura de Morris de rodillas ante los pies de su hermano, revulsiva para un público blanco, evoca los ritos de la Semana Santa católica basada en la última cena de Jesús con sus discípulos. Antes de iniciar la cena Jesús le fue lavando a cada uno los pies. Jesús lo hace como un ejercicio de humildad. Morris arrodillado en un plano inferior al de Zach entronizado en su silla parece, en primer lugar, ponerse, sumiso, a la entera disposición de su hermano, y, en segundo lugar, pedirle con este gesto lo que es incapaz de pedirle con palabras: el perdón. Morris, evidentemente religioso, si hemos de juzgar por las lecturas bíblicas que el introduce en la vida tan insulsa que llevan los hermanos en la chabola, aduce también a la voz de Dios su regreso a Korsten. Igual que Dios interrogó a Caín sobre lo que le había hecho a su hermano, Morris sufre este acecho divino, del ojo invisible de Dios además del de su madre. “And watch out! She will, too, up in heaven, her two little chicks down here and find one missing. She’ll know what you’ve done” (107). Morris es perseguido por los remordimientos de su



conciencia cristianizada. Con esta mirada de Díos omnipresente amenazará a Zach a fin de disuadirle de las ilusiones que se hace en torno a la figura blanca de Ethel. Morris justifica su retorno a Korsten acudiendo de nuevo a las fuentes bíblicas, esta vez el Nuevo Testamento y la figura de quien traicionó a Jesús, Judas, de quien se desmarca. “I’m no Judas. Gentle Jesús meek and mild, I’m no Judas” (107). Morris tiene un doble motivo para temer esta analogía: el haber vivido como un blanco supone no sólo una traición a su hermano Zach sino además a todos sus hermanos de color.

La rutina impuesta por Morris de la lectura diaria de pasajes bíblicos subraya una diferencia más entre los hermanos que alegóricamente marcan las diferencias que existen entre los blancos y negros. Zach es analfabeto. Morris, no solamente lee y escribe, sino que se saca de la manga unos refranes y estrofas que dejan admirado al ingenuo Zach. A pesar del terrible drama que se cierne sobre los personajes desde el comienzo de la obra, Fugard se permite el lujo de toques de humor. La lectura de la Biblia al final de la escena segunda no es más que una lista genealógica de patriarcas, aburrida y carente de poesía. El público difícilmente reprimirá la carcajada al observar lo embobado que se queda Zach con este recital antes de acostarse. Con amarga ironía observamos la afición de los dos hermanos a los textos sagrados de una religión traída por el opresor blanco como consuelo para los hijos de Díos, sólo en palabras, no en los hechos. Los domingos, los hijos de Díos de color no podían compartir un único techo de la casa de Díos con los blancos. Bloke Modisane (1963: 188) criado en la iglesia luterana hace estos comentarios en su obra autobiográfica tras llevar a cabo un experimento que consistía en ir a una iglesia distinta de fieles blancos cada domingo, sólo para acabar siendo expulsado. “I could not accept this faith which was demanding my obedience, was plundering my body and would not embrace: I was appalled by its tyranny and its honeyed words which taught me to seek for peace and comfort in

bondage”. Morris y Zach no han llegado a tal grado de concienciación ni muestran la proclividad a la rebeldía que conduce a Bloke Modisane a la siguiente conclusión (187), “that it was imposible to be black in South Africa and also be a good Christian”.

## Aspectos políticos y trangresores

### 1. Sueños de imposible realización

Tratándose de Sudáfrica parecerá lógico que nos detengamos más sobre esos aspectos de la obra que subrayen las injusticias del sistema político imperante a la sazón y en los elementos trangresores que tanto incomodaron al gobierno nacionalista. Si son Morris y Zach las dos caras de la misma moneda, los dos colores de la ciudadanía que compone la población sudafricana, no es de extrañar que Morris disfrute de una situación de privilegio sobre su hermano. He aquí una segunda lectura alegórica posible. Morris con su blancura representa el blanco ocioso que se aprovecha del trabajo y del dinero de su hermano negro. Se encarga de guardar el dinero de Zach pero no desinteresadamente. Su futuro va ligado al sueldo de Zach del mismo modo que la economía sudafricana depende de la enorme mano de obra de una población negra cuya superioridad numérica a la blanca era entonces de cinco a uno. Morris, como ya hemos visto, se encarga de los quehaceres domésticos y de asegurarse de que Zach no salga a gastar el dinero en mujeres y bebida. Es Zach quien sale todas las mañanas a trabajar; está de pie todo el día ocupando un puesto como vigilante a la entrada de un parque, donde es constantemente humillado por el capataz blanco. Su cometido es asegurarse de que los niños negros no pasen a disfrutar de un lugar idílico sólo para blancos — una pincelada más del “petty apartheid” que abunda en la obra y de la ironía amarga de Fugard, quien coloca a un negro implementando las reglas del juego del blanco a desventaja de su propio pueblo. Morris permanece en casa y hace de tripas corazón para

variar las míseras cenas de los dos. Su gran preocupación es ahorrar suficiente dinero para comprar una parcela donde los dos hermanos se dedicarían al cultivo o a la cría de ovejas. Este sueño es exclusivamente suyo. Lo piensa realizar y compartir con su hermano quien no deja de ser el que ha de trabajar para aportar el dinero necesario con que llevarlo a cabo. Para Morris, en ese vasto espacio que es el mapa de Sudáfrica con sus inmensos trechos verdes, tiene que haber una parcela de terreno que ellos puedan adquirir con sus ahorros; un mapa que nos recuerda la era colonizadora de *El Corazón de las Tinieblas* de Conrad, cuando el mapa mundi se iba coloreando según el color de la potencia ocupadora. Morris no tiene plena conciencia de que ese terreno le puede estar vedado, sobre todo a partir de la Ley de Áreas, y por el escaso poder adquisitivo. Y mientras Zach sufre una humillación tras otra junto a la verja del parque para ganar el pan de cada día de los dos, Morris no trabaja; vive del sudor de la frente de su hermano, y le impone una rutina que favorezca ese ahorro, que les permitirá cumplir su sueño: el suyo, no el de Zach. Wertheim señala que mientras que Morris sueña con algo en el futuro, Zach se aferra a los hechos del pasado, su amistad con Minnie, su amigo de correrías, sus relaciones sexuales con Sara la mujer que le inicia en el sexo y Hetty una chica casquivana del barrio. En efecto el aferramiento al pasado en forma de la figura femenina desencadenará los acontecimientos que componen la trama: la necesidad de compañía del sexo opuesto. La realidad sudafricana es que los dos hermanos podrían aspirar, como máximo, a trabajar de jornaleros en una granja. Tanto el sueño de poseer una granja como el de relacionarse con la blanca Ethel son quimeras y, como tal, destinados al fracaso. En cualquier caso Morris manipula a su hermano de modo que Zach, sacrificando su vida social y relaciones con las mujeres del gueto, se somete a una rutina aburrida que se presta al ahorro para que Morris pueda cumplir su sueño. Esta manipulación es la que conducirá a la situación rocambolesca de la correspondencia con

una muchacha blanca. Es la solución que ofrece Morris cuando su hermano, estimulado por la visión de dos burros apareándose, declara que necesita a una mujer. A pesar de ser mejor conocedor del mundo exterior que su hermano, los sueños de Morris sólo se ven realizables desde la perspectiva claustrofóbica de la chabola; a efectos prácticos en el mundo exterior, ni sus sueños ni las soluciones que él ofrece para las necesidades de Zach son válidos, no corresponden a quien experimenta dentro de una piel oscura la realidad social y política de quien vive de Sudáfrica.

## 2. Primitivismo versus refinamiento

Cuando a Morrie se le ocurre la genial idea de que Zach consiga una amiga por correspondencia, le encarga a Zach la compra de un periódico para echar un vistazo a las candidatas. Aquí de nuevo Fugard parece echar mano de una trama archiconocida, la de *Cyrano de Bergerac*, demostrando una vez más cómo la cultura blanca sudafricana entronca con la tradición europea. Morris, en efecto, se convierte en el amanuense de su hermano, puesto que Zach es analfabeto. ¿Cómo es que un hermano sabe escribir y el otro no? Además, esta baza con que juega Morris le coloca en clara ventaja, permitiéndole manipular el contenido de la comunicación entre Ethel Lange, la candidata elegida, y Zach, poniéndole en su boca a Zach lo que ha de decir para causarle a ella una buena impresión. A pesar de llevar ya un año en la chabola sin salir una noche de asueto, Morrie no le enseña a su hermano a escribir. Queda en el aire una vaga promesa que no se cumplirá, “One day I must show you how” (43). Remitiéndome una vez más a la representación alegórica del blanco y el negro que suponen los personajes de Morrie y Zach, sospecho que el hermano blanco mantendrá deliberadamente analfabeto al otro: una lectura posible que alude y se nutre de los hechos reales: la educación inferior que recibían los negros en Sudáfrica y las lagunas culturales que

existían entre los distintos grupos raciales. Fugard yuxtapone el refinamiento de Morris a la patanería de Zach. A Zach hay que recordarle que emite malos olores, que hay que usar papel después de hacer sus necesidades biológicas y que habrá que recurrir a la muy socorrida bañera de Minnie de vez en cuando. Morris es quien maneja una serie de expresiones idiomáticas y refranes cargadas de sabiduría que fascinan a Zach. Morris es quien conoce mundo, quien conoce el formato de una carta con su encabezamiento y cierre, quien sabe cómo hay que ataviarse para un encuentro con una dama, las normas de etiqueta que habrán de ser guardadas y quien es avezado en las artes de la galantería y flirteo inicial con una dama. Es Morris también quien posee conocimiento sobre lo que depara el mundo que les espera a los dos fuera de Korsten. Zach, por lo visto, nunca se ha aventurado a traspasar los límites de Korsten. Zach, es retratado como un ser torpe, que se deja llevar por los instintos oscuros que los negros no reprimen, permitiendo aflorar su hipersexualidad, su desmesurada concupiscencia y promiscuidad, y su propensión a la violencia, armas que el gobierno esgrimía como amenazas para la supervivencia de la sociedad blanca. La descripción que hace Zach de sus encuentros sexuales rezuma animalidad; no es casual la visión del burro apareando que pone en marcha la urgente necesidad de una mujer, “I want a woman” (21). La satisfacción de sus deseos carnales puede realizarse detrás de un arbusto al lado del camino. A Zach no se le ha ocurrido lo que a Morris, “that there might be another way” (47). Durante los diez años de ausencia en el mundo de los blancos Morris ha sido aleccionado a concebir el amor y el sexo de otra manera. “I touched the other thing once, with my life and these hands, and there was no blood, or screaming or pain” (47). Los escarceos sentimentales de Zach con las mujeres no van más allá de los burdos contactos con las muchachas de Korsten; incluyen la violación — así lo vemos los lectores y su hermano Morris — de una tal Connie y las correrías nocturnas con su amigo Minnie. Morris es retratado como

menos visceral, menos susceptible a los arrebatos de la carne, más cerebral, capaz de mantener a raya — como hombre refinado de la raza que él representa — los instintos primitivos que tan fácilmente le afloran a Zach. Zach está más interesado en Ethel como ente carnal u objeto de deseo que en las finuras que el intercambio epistolar o cualquier acto social puedan exigir. Le hubiera dado igual cualquiera de las tres candidatas. La cosificación a que Ethel es sometida por Zach contrasta con la idealización de Morris. No obstante, siendo Morris un personaje más escurridizo porque sus deseos y pensamientos no asoman a la superficie con la facilidad que hacen los de Zach, nunca sabremos si su refinamiento se debe a algo congénito o si parte del puritanismo asimilado de la religión calvinista, legado del afrikáner.

Los diálogos entre los dos hermanos a la hora de componer las cartas no carecen de humor, si no fuera que a la vez se convierten en un patético recuerdo de las carencias no ya solamente de Zach sino de toda una población. Sostiene Vandenbroucke que el manejo de la palabra y su poder de evocación marca otra gran diferencia entre los dos hermanos. Morris pretende controlar la libido de Zach mediante una relación con una mujer por correspondencia, una comunicación que se apoya del todo en la palabra. Cuando Zach dice, “I can’t get hot about a name on a piece of paper. It’s not real to me” (35), Morris recurre al poder de la palabra para convertir en real lo irreal. Lee la descripción que Ethel hace de sí misma en el periódico: “I am eighteen years old and well-developed!” (33) Las palabras llegarán a poner una ilusión en la rutinaria vida de Zach. Muchos blancos se habrán retorcido en sus asientos con sólo pensar que una muchacha blanca haya servido para alimentar las fantasías libidinosas de Zach. Cuando Morris descubre con la llegada de la primera carta de Ethel que ésta es blanca, su reacción inmediata es romper la carta a lo que Zach responde, “What sort of chap is it that throws away a few kind words?” (61) Morris acabará acaparando la

correspondencia e ilusionándose él mismo con la posibilidad de un encuentro *vis à vis* que tendría lugar durante una visita inminente de Ethel. Aquí es dónde terminan las similitudes con *Cyrano de Bergerac*. Fugard nos sacude, despertándonos a la realidad sudafricana. Zach había escogido un periódico al azar sin reparar en el hecho de que era un diario para blancos, que no trae “news about our sort” (57). La situación se prestaría a la comedia si no fuera porque en Sudáfrica el matrimonio mixto e incluso las relaciones sexuales entre blancos y no blancos habían sido prohibidas por dos leyes: en 1949 The Mixed Marriage Act y The Immorality Act en 1950 (La Ley de Matrimonios Mixtos y La Ley de Inmoralidad). Un hombre blanco pillado en flagrante delito en brazos de una mujer negra sería seguramente más levemente castigado que su cómplice de color. De hecho la *vox populi* mantenía que en muchos casos el hombre era despedido por la policía con una palmadita en el hombro y un guiño entre machos mientras que la mujer negra era llevada a la comisaría a declarar, sufriendo abusos y una violación múltiple en la furgoneta rumbo a la comisaría. En *The Blood Knot* el destino tiende una trampa mortal a los hermanos, poniendo en su camino, pero no a su alcance una muchacha blanca que servirá de prohibido objeto blanco del deseo, que como casi todos los deseos de la gente de color, eran de imposible cumplimiento.

### 3. Hacia lo blanco

La madre que nunca se asoma a la escena aparece durante la obra en la imaginación y recuerdo de los protagonistas. Son dos mujeres distintas. En el caso de Morris la figura de su madre sólo sirve para avivar el recuerdo de sus orígenes bastardos. Zach sufre mucho más con el recuerdo de su madre por no tratar ésta a sus hijos equitativamente. En la escena tercera queda patente que Morris era el preferido de su madre y el que recibía los regalos: la peonza, las canicas, y las zapatillas de deporte.

Morris, a diferencia, de Zach ha borrado los recuerdos físicos desagradables de ella como los dedos y uñas torcidos de sus pies encallecidos. Morris retiene los recuerdos de olor a jabón, las nanas de su infancia y las canciones que ella canturreaba mientras trabajaba. Morris sostiene que su madre nunca le había cantado una en particular, que Zach recuerda a la perfección y que alude a la blancura de su descendencia. Siendo Zach tan oscuro, se trata sin duda de Morris.

My skin is black,  
the soap is blue,  
But the washing comes out white. (67)

Zach a Morris se lo echa en cara, “Don’t you remember? You got the toys” (65). La escena sexta que se compone exclusivamente de un monólogo de Zach recalca esta preferencia. Mientras Morris duerme, Zach mantiene una conversación con su invisible madre. La evoca, “Don’t you recognise your own son? (*Shakes his head violently*) No, no! Not him!” (111) Establecido que se trata de él, Zach y no Morris, emprende una conversación con ella en la que trata de averiguar a quien quería ella de verdad, y como no recibe la respuesta que quisiera, trata de ganarse su afecto soltando una mariposa que atrapó para ella durante un juego con Morris. Intenta convencerle que él también es capaz de ofrecerle algo bello. Su afirmación de que “Some things are only skin deep” (112) — la superficialidad de la piel blanca de Morris que tanto le complace a ella — es contrariada por los recuerdos que Morris tiene de cuando se echó a la carretera con la intención de intentar vivir como un blanco. Una noche buscando cobijo en una gasolinera no tuvo más remedio que acurrucarse al lado del vigilante en su cuchitril. Se fijo en las polillas que entraban en el cuchitril desde fuera atraídas por la luz del candil. Esta luz le parece el natural fin de su vuelo. “Then I had this deep thought. You see,



they were flying in out of the darkness, out of the black, lonely night ... to the lamp ... into the flame. Always to the light I thought. Everything always flying or growing, or turning or crying for the whiteness of light” (94). Ethel es la misma esencia de esta blancura y representa el deseo por parte del no blanco de aspirar a algo más digno: un mejor lugar donde vivir que no esté a la vera de un lago contaminado, el derecho de sentirse como un adulto sin que le llamen “boy”, el derecho de circular libremente sin que se le pida un documento en regla, el derecho de entrar en una tienda a comprar un traje sin que primero tenga que demostrar que lleva el dinero encima. Se olvida Morris que las polillas acaban muriendo abrasadas cuando entran en contacto con la llama. En efecto los acercamientos de Morris a lo blanco le acarrearán más de un disgusto. Durante una de sus caminatas por la carretera ve a un hombre que camina por delante. Deseoso de compañía trata de alcanzarlo. Por muy rápido que camina Morris, no hay modo de alcanzarlo; la imposibilidad de ponerse jamás a la altura del blanco. El hombre llega a la cima de una colina y mira para atrás. Empieza a oscurecer. Siguen caminando. Al hacerse del todo de noche Morris lo alcanza, y cuando se acerca al fuego que el hombre ha hecho para calentarse, se encuentra frente a un hombre blanco, desconfiado de su presencia. Y no sabemos cuantas veces se habrá topado Morris con esta arraigada desconfianza blanca a la hora de un acercamiento. De repente, se levanta el hombre, armado de un palo, receloso de un hombre de color que le viene siguiendo los pasos. Se dispone a un enfrentamiento violento. Morris no se detiene. Pasa de largo. La desconfianza entre blancos y negros se hace perfectamente patente en esta anécdota. El lugar del negro no está al lado del blanco porque el último no le hace un hueco. Pero las verdaderas humillaciones que Zach sufre por ser negro y de las cuales Morris se ha podido zafar gracias a su piel clara, le serán reveladas a Morris cuando, durante el juego final, Morris asume el rol de blanco, adecuadamente trajeado y con Zach a sus pies.

#### 4. Jugar con la blancura

La blancura se convertirá en una gran obsesión para los dos hermanos. Zach por ser tan oscuro será siempre descartado; no podrá jamás ponerse en la piel de un blanco. En la corta escena quinta, estando Morris durmiendo, Zach se pone el traje y sombrero que tan bien le queda a su hermano. El dramaturgo apunta que “The final effect is an absurdity bordering on the grotesque” (111), porque, como destaca Morris, ser blanco es una cuestión que va más allá de la ropa y de la piel. “This whiteness of theirs is not just in the skin Morris,” (100). “It’s in the way they walk as well” (103). Morris con su piel tan clara, que llega a pasar por blanco descubrirá que la palidez no basta y al optar por volver a Korsten acepta que su lugar está allí con los suyos. La mayor desgracia para un no blanco puede ser soñar con meterse en la piel del blanco y no saber vivir en su propia piel. Difícil le resulta a Morris volver atrás después de mejores vivencias. Morris reflexiona sobre este tema. Para él, como ya hemos visto antes, lo blanco representa todo hacia lo cual las cosas en la vida y la naturaleza se inclinan. Con razón el se prestó al intento. “I did try it! It didn’t seem a sin. If a man was born with a chance, why not take it [...] (107). ¡Y con más razón cuando la ley natural justifica la búsqueda y consecución de la felicidad! Morris lo hace a plena conciencia de que transgrede la ley que impera en su vida diaria, la que se opone a la ley natural. “The long arm of the *real* law [mi énfasis] frightened me – but I might have been lucky” (107). El mayor precio que Morris acabará pagando por vivir este tiempo prestado en la piel de un blanco será pasar el resto de su vida en su propia piel; le parece injusto que siendo tan blanco tenga que terminar en Korsten donde sería preferible ser más oscuro. Incluso Zach se da cuenta solo ahora de lo diferente que es Morris “You’re on the lighter side of life. You like that... all over? Your legs and things?” (88) Morris lleva un año desnudándose en la oscuridad par evitar que Zach haga este descubrimiento. Comparando la piel oscura

de Zach a una magulladura, Morris expresa su deseo de haber nacido menos pálido. “I wish that old washerwoman had bruised me too at birth” (87). ¿Será así cómo se explica el rencor que le guarda a su madre y por qué en la escena séptima le lanza piedras e improperios? Repudia a quien le dio vida por traerle al mundo demasiado claro para Korsten pero no suficientemente albo para la sociedad dominante: la dificultad de alcanzar la felicidad a ambos lados de la barrera racial.

Los hermanos se darán mutuamente lecciones sobre las cuestiones del color. Tras descubrir que Ethel Lange es una muchacha blanca, Zach, se empeña en mantener el contacto con ella, obviando las advertencias de Morris, más experto en estas lides. Para Zach, Ethel es de lo mejor que le ha sucedido en muchos años. Morris intenta advertirle que abandone el sueño prohibido del cual tendrá un rudo despertar. De todos los sueños, de todos los juegos éste es el más grave, y a la vez el más arriesgado. Le amenaza con el castigo divino, porque el ojo invisible de Dios está vigilante incluso cuando están apagadas las luces. Ante el empeño de Zach, Morris, pretende compartir con él el conocimiento adquirido en el mundo exterior sobre el hombre blanco: “They don’t like these games with their whiteness” (81). Describe el control que ejercen los blancos sobre los negros en los mismo términos que el ojo de Dios que todo lo ve. Son capaces de averiguar incluso lo que sueña un negro durante la noche, y por lo tanto los sueños de Zach que mantienen desvelado a Morris no se les pasarán desapercibidos. Tienen métodos infalibles que incluyen el encarcelamiento durante el cual espían tras la puerta de la celda para recoger alguna palabra comprometedor que se le escape al reo mientras sueña con lo prohibido. Sospechamos que en realidad esta aterradora descripción de lo que le puede suceder a un no blanco en el calabozo de alguna comisaría corresponde precisamente a la experiencia personal de Morris que puso fin a su voluntad de continuar pasando por blanco. Zach, aterrado, busca la ayuda de su

hermano. Éste le somete a una terapia en forma de una parodia de una interrogación que termina con su resignación al hecho de que Ethel nunca podrá ser suya, porque “Ethel is so... so... white.”, mientras que “[...] I am too... truly... too black” (84).

En la escena séptima y última, cuando ya saben que Ethel no acudirá a la cita porque se va a casar, y animado por Zach, Morris se pone el traje de caballero blanco dando comienzo a un juego peligroso en el cual Morris hará de caballero blanco que llega al parque donde trabaja Zach. Éste asume su postura al lado de la verja, de cuclillas, su vista a la altura de las botas del patrón blanco mientras que Morris entra — de nuevo el símbolo de la bota que ya asomaba en la fotografía enviada por Ethel, la de su hermano policía y instrumento de la represión. El juego va a servir para que el espectador comprenda que la supervivencia de un negro en Sudáfrica pasa por aprender el papel que le obligan a interpretar en esa sociedad. Cuando pasa el patrón no se le mira a la cara. No se le contesta. Hay que limitarse a decir “Ja, Baas” (120) y muchas gracias jefe, cuando él te echa una calderilla al suelo. El negro parte del hecho de que lo suyo es ser humilde, borrar su individualidad, tragar su orgullo. El que lleva las botas es el blanco, mientras él se agacha y se arrastra, un objeto dispuesto a recibir patadas de la bota del patrón, el objeto de la ira del blanco. Morris, metido en este papel, le lanza a Zach todos los insultos típicos en la relación capataz-peón: “luisgat y swartgat”.<sup>1</sup> Le espeta Morris que apesta. “You stink. [...] You don’t use paper, do you?” (127) Zach entra en su papel de negro sumiso, apelando al patrón con una de las palabras de la dicotomía criado-patrón, “boy-baas”<sup>2</sup> e incluso, como si quisiera engraciarse aún más con él, emplea el diminutivo “baasie” logrando un grotesco, irónico e inverosímil efecto de cariño. El juego que entraña peligro desemboca en violencia cuando Morris pasa del

---

<sup>1</sup> Culo pulgoso y culo negro en afrikaans.

<sup>2</sup> Estas dos palabras son opuestos binarios. *Baas* significa patrón o amo y así era como el sirviente negro se dirigía a su jefe o capataz. *Boy* significa que él está al servicio del *Baas* y forma otros compuestos: *garden boy*, *tea boy*, *delivery boy* etc.

insulto a expresar abiertamente su odio. “You know something? I hate you” (127). Suena el despertador que Morris pone para determinadas horas como parte de la rutina que se autoimpone, justo cuando Zaca está a punto de agredirle. Ya habíamos tenido un amago de violencia hacia Morris por parte de Zach en la escena tercera, cuando Morris pretendía quemar la carta de Ethel a lo que Zach se opuso con fiereza. Fugard parece querer decirnos que en este microcosmo de Korsten la violencia está a flor de piel igual que en el resto del país que está alegóricamente representado por Korsten. El reloj marca la hora que con cada tictac se va acercando a la hora de la rebelión. Al sonar el despertador, salen los dos del trance de los papeles que interpretaban. Fugard nos advierte que hay que despertarse antes de que sea demasiado tarde y con esta advertencia introduce un toque de esperanza y de alivio. La sangre no llega al río porque Zach se percata a tiempo de lo que está a punto de hacer: convertirse en Caín, a punto de derramar la sangre de su hermano, al que está irremediabilmente atado por lazos de sangre. Esta sangre, es en palabras de la canción de la madre, “Just a little bit black, And a little bit white” (67). El negro está al borde de la revuelta. La advertencia está servida y el mensaje político claro como el agua para quien sepa y quiera interpretarlo.

Fugard ha sido criticado por no haber sido incluso más explícito en su crítica política. Quizá hubieran preferido estos críticos un baño de sangre final en lugar de dejar una ventana abierta a la esperanza. Le han tachado de jugar a liberal blanco. En Sudáfrica el cambio político no hubiera sido posible sin la voluntad y deseo de cambio de liberales blancos como Fugard que se esforzaron en vano por forjar una oposición efectiva. En la década de los sesenta el cincuenta por ciento de los escritores en inglés de todos los colores habían sido condenados a una diáspora. Fugard persistió en la creencia de que sólo permaneciendo allí podría dar testimonio de las vidas de sus

compatriotas, ya fueran los hermanos de color como Zach y Morris o los blancos de estrato social más bajo.

Como aclara J.M. Coetzee en un ensayo sobre Helen Suzman, la figura política más representativa de los ideales liberales en Sudáfrica y fundadora del Progressive Party en 1959, ser liberal a mediados de los ochenta cuando Sudáfrica se encontraba asediada por un movimiento de resistencia negro más hostil y un gobierno cada vez más represor que establece varios estado de sitio, era convertirse en una figura muy solitaria.<sup>1</sup> Suzman llegó a decir en sus memorias: “We liberals were becoming a truly endangered species [...], for many years under attack from the right, we were now under attack from the left as well, especially by bitter exiles” (2002: 330).<sup>2</sup> La otra postura de los liberales era callarse, pero Fugard no se aferró a esta vía porque como señala Wertheim (2000: 2) “Silence is acquiescence”.

## 5. El apartheid mezquino versus el gran apartheid

Las imposibles relaciones sexuales interraciales pertenecen a lo que se suele llamar “el apartheid a gran escala.” Las leyes sobre el desplazamiento por el país constituirían otro ejemplo. En *The Blood Knot* abundan los ejemplos de lo que se denomina el *petty apartheid* (apartheid mezquino)<sup>3</sup> que puede pasar desapercibido para quien no haya vivido en Sudáfrica. Ya nos hemos referido al parque a la puerta del cual está colocado Zach a lo largo de todo el día ahuyentando a los niños de color o negros. Las autoridades colocan a un hombre de color como guardián de un vergel, un paraíso al cual sólo el blanco tendrá acceso, pero pondrá al control de esta barrera a un miembro

---

<sup>1</sup> Entre 1985-1987 se establecen tres estados de emergencia. Durante este período cincuenta mil personas son detenidas, entre ellas estudiantes de secundaria y profesores.

<sup>2</sup> Coetzee extrae esta cita de las memorias de Helen Suzman, *In no Uncertain Terms: A South African Memoir* publicadas en 1993.

<sup>3</sup> Por tratarse de temas aparentemente sin la más mínima importancia como en qué parte del autobús habrían de sentarse los blancos y los negros

del grupo racial cuyo paso ha prohibido. La presencia de Zach allí es circunstancialmente legal y aceptada por el mero hecho de trabajar allí implementando las directrices que perjudican a los suyos. Un segundo ejemplo es la comida en condiciones poco aptas que los tenderos colocan a los clientes de los barrios segregados. Los tenderos pueden ser griegos, portugueses, chinos, o hindúes. Los inmigrantes europeos originarios de países mediterráneos durante muchos años disfrutaron del extraño privilegio de ser blancos de segunda, si los contrastamos con los inmigrantes holandeses y alemanes. Para mayor inri, eran católicos que como tal representaban “die roomse gevaar” (afrikaans para el peligro romano). Un peligro porque la religión católica romana se opone frontalmente a cualquier sistema institucionalizado que marque diferencias raciales entre los llamados hijos de Dios. La condición de ciudadano de segundas de los inmigrantes no era óbice para practicar abusos contra los menos privilegiados. El apartheid de orden descendiente que Fugard ya describía en *No-Good Friday* y que volveremos a ver más crudamente plasmado en *Boesman and Lena* y ¿cómo no?, incluso en novelas escritas por no blancos, indica hasta dónde cala la inferioridad inculcada desde los más altos escalones institucionales. El siguiente extracto está sacado de una novela de Zoë Wicomb, escritora mestiza (1987: 116): “[...] besides, Henry Hendrikse, I had heard him say many times, was almost pure kaffir. We, the Shentons, had an ancestor, an Englishman whose memory must be kept sacred, must not be defiled by associating with those beneath us. We were respectable coloureds”. El tendero donde compra Morris es portugués, Ferreira,<sup>1</sup> pero es blanco y está en una situación de superioridad que le permitirá vender a Morris lo que él no osaría vender a un blanco. En la escena segunda Zach le pregunta a Morris sobre unas patatas fritas, “Does that look like it came from a potato? [...] Would you even give this

---

<sup>1</sup> Hay afrikáners con este apellido debido a algún ancestro portugués, pero eran los inmigrantes portugueses quienes poseían un casi monopolio de los *Fish ‘n Chips* en Sudáfrica.

to a horse?” (38) Más adelante, concretamente en la escena quinta, tenemos a Zach describiendo su incursión en la tienda de ropa. En la primera tienda le vetan la entrada. En la segunda le hacen caso omiso hasta que enseña su dinero a un incrédulo dependiente no acostumbrado a ver a negros con dinero contante y sonante en mano. Sin embargo, tener dinero en efectivo no garantiza automáticamente una venta honesta. Zach llega a casa con un traje digno de un encuentro con una dama; según va transcurriendo la acción sabremos que el dependiente le ha encasquetado un traje pasado de moda, una “ganga” que ningún blanco hubiera adquirido. La obra es, además, todo un compendio de voces que los blancos aplican a los negros, una ristra de insultos que aporta veracidad a la obra y que nos planta inequívocamente en Sudáfrica. Vemos que tanto Morris como Zach han asimilado este vocabulario que les sirve para vituperar a la madre en la última escena de la obra; indudablemente Morris aplicaría este vocabulario a sus congéneres desde la seguridad que le aportaba vivir en el lado blanco de la sociedad durante los diez años que pasó por blanco. La lengua afrikaans, declarada idioma oficial en el primer cuarto del siglo XX y hoy en día una más de las once cooficiales, posee un rico léxico y el cuestionable honor de ofrecernos los peores improperios con que un ser humano pueda dirigirse a otro; algunos se aplican igualmente a los perros: “Voetsek” o “Voertsek”. No es de extrañar que en Soweto en 1976 surgieran las masivas y violentísimas protestas contra la forzosa implantación del afrikaans como idioma para la mitad de las asignaturas en las escuelas para negros. La palabra que más veces aparece es “Kaffer” y sus compuestos: “Kaffermeid”, “Kaffertjie”.<sup>1</sup> Significa cafre. Es despectiva y se aplicaba a cualquier indígena de África del Sur que no fuera blanco para resaltar lo inculto y bárbaro de su condición. Como vemos en el extracto de la novela de Wicomb, el personaje mestizo lo aplica a quien ella

---

<sup>1</sup> Cafre, muchacha cafre y pequeño cafre. Este último, a pesar de ser despectivo, es a la vez afectivo por ser diminutivo. ¿Puede un insulto reflejar cariño a la vez?



considera negro del todo. La palabra “Hotnot” que originalmente refería a los miembros de la etnia San es a la vez ofensiva y reductora. Son “luisgat y swartgat”<sup>1</sup> otros ejemplos de vocablos impactantes por el grado de ofensa que conllevan.

Zach parece no hacerse cargo de los peligros que entraña una relación, aunque sea por carta, con la blanca Ethel Lange. En Korsten, con su ignorancia y analfabetismo como un caparazón, ha vivido protegido de lo que ocurre en el amplio mundo dominado por el blanco. No es el caso de Morris, el cual conoce muy bien las pautas que ha de seguir para sobrevivir en ese mundo. En sus intentos por pasar por blanco, Morris ha rozado un estilo de vida y un modo de ser que hará que nunca vuelva a ser el mismo de antes. La visión que pueda tener un hombre de color sobre la sociedad blanca nos es dada a través de las experiencias de Morris; nos describe su paso por Oudsthoorn como algo que le impactó. Zach vive más protegido de estas injustas diferencias de estilo de vida por no haber salido de Korsten. No echa en falta lo que desconoce. No conoce las viviendas con muros a su alrededor, tras los cuales hay jardines con césped, ni es consciente de las dificultades que tendría que superar para poseer el coche del que hace alarde en su carta a Ethel. Refiriéndose al entorno en que viven los hermanos, dice Martin Orkin (1988: 22), “The waste that has polluted the lake just outside their window, the shack they live in, the extreme poverty they are required to endure all suggest a bleak and indifferent world. This is, of course, intensified by the continual reference to the racism that operates explosively within that world”. Orkin llega a comparar el lago putrefacto con el “estercolero” de Beckett. Para él “The muckheap in Beckett’s play serves powerfully as metaphor for a metaphysical condition. But the dead lake at Korsten suggests more particularly industrial waste” (22). Véase como se vea, el apartheid ha relegado a los dos hermanos a una especie de leprosería, como si de

---

<sup>1</sup> Cf. Pie de página 1 de la página 171.

miembros de una casta de intocables se tratara, donde se pudren al lado de un simbólico y a la vez real lago enfermo,<sup>1</sup> y por lo tanto aislado y alejado de la opulencia y pulcritud del entorno blanco en que Zach y Morris no pueden entrar por decreto ley.

### El metateatro en *The Blood Knot*

Uno de los aspectos muy interesantes de las obras de Fugard es el *metateatro*. Como utiliza pocos personajes, a veces los personajes acaban representando a otros que van surgiendo en las conversaciones, poniéndose la ropa del personaje cuya identidad acaban de adoptar. En *La isla* (1973), dos hombres encarcelados en una isla acabarán recurriendo a la puesta en escena de *Antígona*, el teatro dentro del teatro, como medio de expresar su protesta en desafío de la ley imperante y las tropelías sufridas durante su encarcelamiento. En *Sizwe Bansi is Dead*, los dos únicos actores interpretan también a múltiple personajes, valiéndose de unos cambios de ropa que se llevan a cabo en el escenario recreando, como si de La Commedia dell' Arte se tratara, prototipos que les rodean y fácilmente reconocibles para su público. Y como el disfraz al igual que la máscara, según se dice, ejerce un poder sobre el que se lo pone, a veces hasta el punto de apoderarse de la misma identidad, Man — extraño nombre para un personaje, a menos que Fugard no quiera que adquiera una identidad propia hasta que no asuma la de Robert Zwelinzima — se adueñará de los papeles de un hombre muerto para poder pasar por él, burlar el control policial, quedarse a trabajar en la gran ciudad y no ser obligado a volver a su *homeland* de origen. En *The Blood Knot* también se explora el nexo entre ropa y personalidad. Tanto Zach como Morris llegan a ponerse la ropa del otro, lo que acentúa el desconocimiento que tiene cada uno de cómo es vivir la vida del otro; cubrirse de su ropa es lo más cercano a ponerse en la piel del otro. Estos

---

<sup>1</sup> El lago no es una invención de Fugard. Hoy en día carece de agua pero su cuenco sigue allí como una herida abierta al lado del Korsten de hoy, como he podido comprobar durante el verano de 2005.

momentos transcurren cuando el otro está durmiendo y en la intimidad de un ritual secreto, pero los dos hermanos llevan a cabo otros juegos teatrales que les permiten llegar a grandes y crueles verdades sobre sí mismos y sobre su papel en la sociedad sudafricana. Una de esas ineludibles verdades será, como dice Anna Rutherford (1976: 151), “what in the world today can only be termed as a myth, namely that all men are brothers, we are descendants of Adam, and share a universal mother”. Según Ana Rutherford el juego de este tipo al que Fugard saca el máximo partido se encuentra al final de la obra. Ya saben Morris y Zach que el encuentro con Ethel Lange no va a tener lugar. El dinero que Morris con tanto sacrificio para los dos había apartado se ha gastado en un traje que ya no van a necesitar. Animado por Zach, Morris se pone el traje de caballero blanco dando comienzo a un juego peligroso cuyo desenlace ya hemos comentado más arriba. En la escena tercera recrean un juego de la infancia que les ayudaba a evadir la miseria del barrio sentados dentro de un coche viejo que está para el desguace que ponen en marcha, recreando la vida de los alrededores mientras ellos pasan cada vez más veloces. Cuando vuelve Zach de la tienda con la ropa, escenifica la compra para Morris haciendo a la vez de cliente y de vendedor. El hipotético encuentro con Ethel también les dará pie para la recreación de unas situaciones que serán posibles en el claustrofóbico mundo del interior de la chabola más que en la realidad. Juegan entre ellos al encuentro, recreando los anodinos intercambios sociales de quienes apenas se conocen, lo que se hará y se dirá según se vaya desarrollando la cita.

## Conclusión

*The Blood Knot* tuvo un enorme impacto en la sociedad sudafricana, y a continuación, en los espectadores que hayan asistido a la obra en los teatros de medio

mundo. Resulta fácil hacer una crítica retrospectiva de Fugard desde la comodidad de la Sudáfrica plenamente democrática de hoy. Una postura demasiado radical podría haber producido un rechazo en el público. El miedo a un baño de sangre era una de las más eficaces bazas del régimen. A Fugard le hubiera resultado muy cómodo adoptar la postura que adoptó de haberse afincado en Londres donde residía el núcleo más fuerte de la oposición al régimen sudafricano en Europa. Vivir en Sudáfrica y desde allí desafiar al régimen era harina de otro costal. Tuvo Fugard la suerte de que la obra funcionara del modo en que lo hizo, convirtiéndole en un dramaturgo de relevancia, impidiendo así muchos problemas con el gobierno sudafricano perennemente en las miras de la comunidad internacional. No obstante, a pesar de la fama adquirida en el extranjero o quizá a causa de ella, y con los ojos puestos en sus futuras obras — piedras más gordas habría de lanzar Fugard al tejado del gobierno nacionalista — se le retiró el pasaporte en 1967 y no se lo devolvió hasta cuatro años más tarde gracias a la presión pública local e internacional. Fugard tuvo dos opciones: la de quedarse sin poder viajar al extranjero o la de salir arriesgándose a que le negaran la entrada al país a su regreso. Sospechando que esta segunda opción era la que deseaba el gobierno, y sintiéndose sudafricano hasta la médula, resolvió quedarse y aportar su granito de arena de la mejor manera que él sabía. Nadine Gordimer (1976: 140) sugiere que cada sudafricano blanco nace dos veces: “the second time when, through situations that differ with each individual, they emerge from the trappings of colour-consciousness that were as ‘natural’ to them as the walls of home and school”. La obra de Fugard contribuye a este segundo nacimiento puesto que el motivo de atestiguar no es otro que concienciar, y una vez consciente, cada individuo puede sacudirse de encima los “trappings” colaterales a nacer blanco en Sudáfrica. Fugard deja muy claro que es esta su intención en la entrevista concedida a Robert Hodgins, “Look at what’s around you and look what you

yourself are angry and indignant about. Why for God's sake don't you get some of *that* on paper, get some of that on to a stage?" (1967: 29) Y aunque la palabra apartheid no aparezca ni una sola vez en *The Blood Knot*, Fugard expresa en los siguientes términos el inequívoco y violento rechazo que el apartheid le provoca. "(...) I have this tremendous and very strong feeling about what is happening in this country — I mean, I loathe apartheid. I loathe every form of it. I don't think there is anything that can be said about it for its defence, you know for separate development".

Se puede argumentar que así era el estado de las cosas en la década de los sesenta. La nefasta y cruel crítica del influyente Kenneth Tynan tras asistir a una función de *The Blood Knot* en Londres en febrero de 1963 podía haber truncado el éxito de una obra que se convirtió, con el paso del tiempo, en la obra emblemática de Fugard. Lindezas como "but to people who would not be horrified if their daughter married a Negro, it seems drably unadventurous [...]" (1963: 26) muestran una ignorancia profunda del giro dramático que había tomado la política en Sudáfrica con la llegada del Partido Nacionalista al poder, y de que la mayoría de sus compatriotas británicos en Sudáfrica no se declararían dispuesto a casarse con alguien de raza negra. Termina Tynan su crítica con, "American Negroes act, sing and dance with the finest; why is it I wonder, that Negro artists who have lived under British rule are so painfully inhibited?" De ser cierto el escaso talento para la interpretación del que acusa a Zakes Mokae, — no concuerda esta opinión con la de ningún otro crítico a los dos lados del Atlántico — sólo serviría para demostrar que durante la colonización británica la comunidad colonizadora británica no supo apreciar una cantera de talento como lo habría de hacer Fugard. Claro está, que a Fugard no le interesaba en lo más mínimo el legado teatral que dejaban los ingleses a la nueva república: *drawing room dramas* y *cup and saucer comedies*. Sheila Fugard viviendo en la más inglesa de ciudades sudafricanas, Cape

Town, se queja así del penoso panorama teatral de la década de los cincuenta. “British farces and the latest West End success were performed by a small English repertory company in Cape Town. The university Drama School staged more serious works, such as the plays of Shaw, and T.S Eliot’s *The Cocktail Party* and *Murder in the Cathedral*” (1993: 394). De donde deducimos que un negro desde luego no tendría cabida. Afortunadamente la BBC supo ver la importancia de este texto y fue tras la transmisión de una versión expresamente filmada para ser aireada por la BBC-2 que a Fugard le retiran su pasaporte en Sudáfrica — “seen by about 5.000.000 viewers”.<sup>1</sup> Los críticos en los EEUU, dónde sin el apartheid institucionalizado sudafricano, la cuestión racial encontraba un paralelo, supieron apreciar el atrevimiento de la obra en su momento y en su reposición de veinticinco años después. “Whether treated overtly or indirectly, South Africa’s racial crisis is at the heart of *The Blood Knot*. Nothing that has happened in the quarter-century since the play was first performed has altered its relevance or diminished its triumph and spirit” (Beaufort 1986: 4). Y para que no se cumpla el adagio de que nadie es profeta en su tu tierra, en su crítica de un aún más reciente montaje del departamento de drama de la Universidad de Ciudad del Cabo, Derek Wilson (1990: 4) hace el siguiente comentario, “Though the dialogue is perhaps a little dated, the play is still most apposite particularly seen against the coming new South Africa”.

---

<sup>1</sup> Cita extraída de “*Blood Knot* a hit on TV”. *Evening Post*, 17 June, 1967. Desconozco la página y autoría.

## **BOESMAN AND LENA: LA BASURA DEL BLANCO**

*Boesman and Lena* forma parte de un grupo de obras denominadas The Port Elizabeth Plays porque es en esta ciudad, que le vio crecer a Fugard y donde residía él a la sazón, donde ubica sus tramas. El trío se compone de *The Blood Knot*, *Hello and Goodbye* y *Boesman and Lena*. Por otra parte el propio Fugard habla de ellas como obras que versan sobre la familia. *The Blood Knot* tiene a dos hermanos como protagonistas, *Hello and Goodbye* trata de la relación entre dos hermanos, Johnny and Hester, con la figura paterna en ciernes, aunque nunca llega a asomarse a la escena, y *Boesman and Lena* nos presenta la pareja basada en parte, según él, en su relación con Sheila, su esposa. Si en *The Blood Knot* los dos hermanos parecían destinados a resolver sus diferencias en el claustrofóbico espacio reducido de la chabola, la pareja compuesta por Boesman y Lena, más desamparados aún que Morris y Zachariah, tienen el cielo por techo. De las tres, quedará excluida de mis investigaciones *Hello and Goodbye* por pertenecer a las obras de Fugard que giran en torno a la vida de los tal llamados “poor whites”, los blancos de clase media baja que nada ilustran las inquietudes políticas en el quehacer dramático del entonces joven Fugard en la racista Sudáfrica. Son los hijos de los afrikáners rurales que pasando grandes estrechezes se ven obligados a buscarse la vida en la ciudad. La supervivencia es su gran preocupación. En los dramas sobre ellos Fugard no saca a relucir el tema del racismo. Nadine Gordimer (1976: 137) nos explica por qué: “How can such people be held responsible for the degradation that racialism imposes upon the blacks? They themselves represent victims within the white supremacist society itself; are they then not in the same boat?”

Cuando el estreno de *Boesman and Lena* Fugard seguía sin el pasaporte que se le había retirado en 1967 y que no le fue devuelto hasta 1971, impidiéndole viajar al

extranjero donde se sucedían los éxitos de *The Blood Knot* . Como en el caso de la mayoría de sus obras, hay un hecho real, o varios, que plantan la semilla de una idea que germinaría a su debido tiempo, dando el fruto que hoy conocemos como una de las más emblemáticas obras del autor. Su diario editado por Mary Benson como *Notebooks 1960/1977* nos revela a menudo el proceso creativo del autor. Vemos cómo ya por 1963 Fugard de nuevo en Port Elizabeth tras la gira por el país con *The Blood Knot*, anotaba ideas y plasmaba en palabras imágenes que le habrían de servir para componer los personajes de Boesman y de Lena. Fugard es a menudo inspirado por una imagen que queda congelada en su memoria. En *Notebooks*, en una nota correspondiente a julio de 1968 nos relata los incidentes o imágenes sueltas que le ayudarían a crear no sólo el personaje físico de Lena pero también el marco político en que la insertaría. “Realised that the genesis of this play lies possibly in an image from over ten years ago ... a coloured man and woman, burdened with all their possessions, whom I passed somewhere on the road near Laingsberg” (Benson 1983: 166). A continuación hace referencia a un suceso parecido que ocurrió en 1965. En agosto de ese año, habiendo asistido en Craddock al juicio de Norman Ntshinga, Fugard volvía en coche a Port Elizabeth con Barney Simon y Mabel, la esposa de Norman. Ven caminando por la interminable carretera a una mujer cincuentona cargada con todas sus pertenencias.

We picked her up about ten miles outside the town — she was carrying all her worldly possessions in a bundle on her head and an old shopping bag. [ ... ] Her story was that she had been chased off the farm after her husband’s death about three days previously. She was walking to another farm where she had a friend. Later on she told us she had nine children but didn’t know where they were. [ ... ] After driving about fifteen miles it became obvious that she would never have reached her destination on foot that day. We asked her about this and she said she knew it and would have slept in one of the stormwater drains. (Benson 1983:123)



A Fugard le impacta esta imagen de una mujer a quien se le cierra la puerta de la granja porque al morir su marido que allí trabajaba queda de más. El ser humano desechable, la gente no blanca vista como la basura del blanco va a convertirse en un *leitmotif* que fluye por el texto de *Boesman and Lena*. Ella camina. ¿Hacia dónde? Con esta estampa bien grabada en su mente, el dramaturgo empieza a fijarse en muchas mujeres de color “who might have been Lena”; alguna va hablando a solas; otra discute con su compañero al borde de una carretera; otra va de puerta en puerta en busca de empleo eventual. Las ve andrajosas, borrachas, maltratadas. La sensación que le produce una de estas involuntarias musas es “of appalling physical and spiritual destitution, of servility” (166). Lena es una mujer compuesta de retazos, las múltiples imágenes adquiridas de las mujeres de color de su entorno. Fugard enlaza la historia de la mujer ahuyentada de la granja con el hecho real de los frecuentes derribos de chabolas en asentamientos ilegales que dejaban a cientos de personas sin hogar de la noche a la mañana. Las obras de Fugard tienen esta doble vertiente de reflejar el lado humano en lucha con la adversidad. La adversidad en el caso de Lena o cualquier persona no blanca va inextricablemente ligada a la política y es consecuencia inmediata de ésta. El dramaturgo convierte a Lena y su compañero Boesman en víctimas de una de esos nefastos desahucios; los presenta buscando techo bajo las estrellas y nos muestra su clara voluntad de ejercer de portavoz del menos privilegiado. “the idea had come to me yesterday at this table, that my life’s work was possibly just to witness as truthfully as I could, the nameless and destitute (desperate) of this one little corner of the world (172). Entre 1963 y 1969 año en que se estrena *Boesman and Lena* en el Little Theatre de Rhodes University, Grahamstown, Fugard escribe *People are Living There* y está plenamente involucrado en ayudar a los actores negros de New Brighton que se

llamában The Serpent Players. Pero esta fructífera colaboración merecerá ser tratada en un capítulo aparte.

A simple vista, *Boesman and Lena*, obra en dos actos, tiene mucho en común con *Waiting for Godot* de Samuel Beckett. Fugard no niega la admiración que siente por el dramaturgo irlandés. *Waiting for Godot* tiene como fondo un sendero rural y un árbol. *Boesman and Lena* se desarrolla sobre un escenario del todo desnudo. En un escenario vacío entra Boesman seguido de Lena; los dos cargados como dos mulas con todas sus pertenencias a cuestas. Lena, doblada por la carga, sólo unos pasos detrás de su hombre nos recuerda más a Lucky, tan esclavo de Pozzo como ella de Boesman. Pero en seguida se esfuman las semejanzas entre las dos obras. Las dos obras, faltas de acción, se sostienen gracias a la palabra y en el caso de *Boesman and Lena* incluso del silencio. El viejo negro, Outa, es incapaz de comunicarse con la pareja y su silencio es interpretado por Lena a su antojo. Por otra parte Boesman emplea el silencio como forma de castigar a Lena. Ni Boesman ni Lena pierden el sueño cavilando sobre cuestiones metafísicas o existenciales. Su dilema es el de la más inmediata supervivencia, el aquí y ahora. El texto nos informa casi de inmediato que al contrario de la obra de Beckett, *Boesman and Lena* se encuentran en un lugar específico de las cercanías de Port Elizabeth, la marisma de la desembocadura del río Swartkops, buscando un claro entre los matorrales donde acampar, recogiendo ramas para hacer un fuego. Esa mañana fueron desahuciados de su chabola en Korsten — el Korsten donde viven Morris y su hermano Zachariah de *The Blood Knot* — y por lo tanto vagabundean sin hogar, con todas sus pertenencias a cuestas por el paisaje que bordea Port Elizabeth, buscando dónde trasnochar. Los distintos lugares que forman parte de las andanzas circulares de la pareja aportan un toque de realismo a una obra que de lo contrario podría tildarse de absurda. De algún modo Veeplaas, Bethelsdorp, Redhouse,

Missionvale, Kleinstool y Korsten ayudan a la pareja a tener una biografía itinerante, errante y sólo tangible porque los lugares existen. Sus vivencias cobran veracidad por estar ligadas a estos lugares. La premisa cartesiana aplicada al mundo de Lena se leería del siguiente modo: he estado en Veeplaas. Veeplaas existe, por lo tanto existo. De ahí la persistencia de Lena en saber en qué orden pasó por esos lugares. Es su manera de crear una constancia y cronología de su paso ontológico por esta vida. La ubicación de la trama de la obra en una geografía determinada supone una diferencia de la obra de Beckett como también la contextualización política de las miserias de la pareja vagabunda. El espectador es informado sobre en qué país y en qué marco sociopolítico transcurren los hechos. En un país como la Sudáfrica de los años sesenta, los personajes como Boesman y Lena tienen, por desgracia, poco de ficticios. Sus biografías están repletas de incidentes que les alejan de la felicidad, que les colocan al margen de cualquier posibilidad de lograr el más mínimo grado de bienestar, lo que, por otra parte, les conduce a la bebida, a la violencia de género y a asimilar como inferior su status en el estrato social del país. Vladimir y Estragon de la obra de Beckett podrían hallarse en cualquier punto del globo en cualquier momento temporal, pero encontraremos a los Boesmans y Lenas sólo en la Sudáfrica regida por el apartheid y como producto directo de él. Se trata de una Sudáfrica que Fugard conoce bien y denuncia creyendo que el cambio no sólo es posible sino obligatorio.

La trama de *Boesman and Lena* se puede narrar en pocas líneas. Observa Vandenbroucke (1985: 58) que éste es un rasgo característico de las obras en general de Fugard, "Plot is less important than character. Instead of new events and relationships being created, past ones and states of mind are gradually revealed". Sobre un escenario vacío, al anochecer, aparece Boesman, descalzo. Deposita su carga en el suelo y decide que allí han de pasar la noche. Entre los objetos, una plancha de zinc que servirá para

improvisar un cobijo para esa noche. Siguiéndole los pasos viene Lena igual de cargada o más. Mientras se preparan para montar el cobijo hacen un fuego y su conversación va en torno a los desahucios de esa mañana, hecho que lleva repitiéndose en sus vidas y que los ha conducido a varios lugares del entorno en un orden que le obsesiona a Lena, incapaz de recordarlos en orden cronológico. Es ella quien parlotea incesantemente. Boesman parece no interesarse por mantener el diálogo. Al rato ven en la oscuridad la figura de un extraño y Lena, contrariando los deseos de Boesman, le invita a acercarse, a calentarse frente al fuego. Se trata de un africano anciano, Outa, presumiblemente de la etnia Xhosa. Boesman lo trata con desprecio, pero Lena, ávida de compañía, de alguien que le escuche y sea testigo de cómo es su existencia al lado de Boesman, comparte con él su té y su pan, e incluso, a cambio de poder quedarse con la compañía de Outa, le regala a Boesman de dos botellas de vino de que disponen, la que le corresponde. Outa no habla ni inglés ni afrikaans lo cual imposibilita la comunicación entre ellos. Se convierte en un testigo prácticamente mudo de la existencia de Lena, quien se empeña a mantener una conversación con Outa aunque sea unidireccional. No obstante, durante el transcurso de la noche, a través de estos monólogos, iremos descubriendo detalles de la vida de Lena: los constantes malos tratos de Boesman, sus abortos, pero también a una Lena generosa, capaz de ponerle buena cara al mal tiempo, y sobre todo una Lena que emerge de lo que describe Robert Hurwitt (1987: 20) como “[a] Long Day’s Journey into Rage”, crecida y más fuerte que Boesman. Outa muere convirtiéndose en un peligro para la pareja, sobre todo para Boesman, quien le había llegado a pegar en dos ocasiones; la primera durante una corta ausencia de Lena y la segunda descargando su rabia contra un Outa ya cadáver. ¿Cómo explicar ante la ley la presencia de un cadáver en su campamento?, y ¿cómo desembarazarse de él? “How do you throw away a dead *kaffer*?” (50) ¿Cuál serían las causas de los hematomas ahora

visibles en la piel del muerto? Dejando allí el cadáver vuelven a recoger sus pertenencias y se echan de nuevo al camino, Boesman delante y Lena detrás como de costumbre. Quizá a Lena le vuelve a pasar por la cabeza la frase con que al principio de la obra ella resume su sino: “Boesman’s back. That’s the scenery of my world” (7).

### Los aspectos políticos de *Boesman and Lena*

La imperiosa necesidad de Fugard de aportar un testimonio sobre lo que está ocurriendo en su país le coloca a contracorriente en un momento en que, tras los sucesos de Sharpeville, sus compatriotas blancos guardan silencio. Esta década será tildada por los historiadores como “the silent sixties”.<sup>1</sup> La manifestación de Sharpeville del 21 de marzo, 1960, con sus trágicas consecuencias señalizaba un lógico pero hasta la fecha inaudito hastío y descontento por parte de la población negra. A los pocos días se había declarado un estado de emergencia que duró hasta finales del año. Los blancos cierran filas ante lo que se publicita como las masas manipuladas por los partidos políticos. Ambos ANC y PAC son ilegalizados y miles de sus seguidores son arrestados. La decisión a mediados de 1961 de las dos organizaciones de crear brazos armados dispuestos a atentar contra los intereses del gobierno actúa de revulsivo para que los blancos se cierran a la banda. Incluso muchos liberales blancos guardan un compás de espera, aprehensivos ante los hechos. La redada de la sede clandestina del ANC en Rivonia en las cercanías de Johannesburgo en julio 1963 llevará a 10 de sus líderes a juicio y encarcelamiento, entre ellos Nelson Mandela. Es a lo largo de la década de los sesenta cuando el gobierno liderado por Hendrik Verwoerd implementa la política de los territorios autónomos, *bantustans*, luego llamados “reserves”, y más adelante conocidos por el eufemismo de “homelands”, para lo cual fueron despoblando las zonas

---

<sup>1</sup> Tim Nuttall. *From Apartheid to Democracy. South Africa 1948-1994*.

“blancas” de negros. “Yes, my object is to defy. I am protesting against the conspiracy of silence about how the next man lives and what happens to groups other than our own.”, reconoce Fugard (Smith, Jeff).<sup>1</sup>

La primera piedra que lanza Fugard contra las autoridades en *Boesman and Lena* va dirigida a la Ley de Áreas de 1950 que imposibilitaba a la población no blanca de vivir simplemente donde se le antojara, sino en zonas separadas circunscritas por las autoridades previa clasificación según el tono de piel de los individuos. Es una doble afrenta dirigida en primer lugar a su libertad de movimiento y en segundo lugar a su derecho a una morada fija si no al menos digna. Boesman no muestra la indignación que cabría esperar. Parece estar más afectada Lena quien relata muy gráficamente la sensación de quien se encuentre sin casa a primera hora de la mañana. “It was too early in the morning to have your life kicked in its *moer*<sup>2</sup> again. Sitting there in the dust with the pieces ... *Kaalgat*!<sup>3</sup> That’s what it felt like! ... and thinking of somewhere else again. Put your life on your head and walk, sister (6). Este “walk” nos remonta al prototipo de Lena que Fugard recogió con el coche viniendo de Craddock. Lena es una mujer que camina, continuamente rehaciendo su vida. Es una historia de carreteras vuelta pesadilla, nada romántica. No se mueven Lena y Boesman por el paisaje sudafricano con al libertad de la Generación Beat en busca de aventuras que les ayuden a realizarse. “I meet the memory of myself on the roads” (29), dice Lena expresando la fatiga de un viaje circular absurdo y repetitivo. Lena coge sus bártulos, deambula más que camina. Es una *baglady* del sistema racista. Tiene una más que justificada confusión sobre cuándo ha estado en qué lugar de una caterva de nombres que se suceden. Lena sigue a Boesman de un lugar a otro, dos mostrencos, productos de la

---

<sup>1</sup> Cita sacada de “To Describe Defiance” de Jeff Smith aportado por el National English Literary Museum pero sin los datos como fuente, fecha o número de página.

<sup>2</sup> Palabra afrikaans equivalente a coño.

<sup>3</sup> Afrikaans. En pelotas.

sinrazón jurídica. Depositán sus pertenencias, montan su choza hasta que la llegada de la policía, sus perros y la maquinaria les obliguen a coger de nuevo la carretera. Su paso es siempre provisional. Boesman lo tiene aparentemente más asumido. Se mofa de la pretensión de Lena de vivir en una casa. “You want to live in a house. What do you think you are? A white madam? (18) La chabola (pondok) que fue derribada esa mañana se reconstruye fielmente en otro lugar en cada ocasión. ¡Qué puede importar dónde se construye una chabola! La vivienda disponible a la gente como Boesman y Lena está cortada por un patrón: se arma con planchas de zinc, tablas y láminas de cartón. “So it’s another *vrot ou huisie vir die vrot mens* ” (18). Fugard emplea la cursiva siempre y cuando los personajes recurren a la lengua afrikaans para dar el matiz del que, en su opinión y tratándose de esa zona geográfica de Sudáfrica, el inglés adolece. De hecho él dice haber concebido la obra en afrikaans, siendo esta versión inglesa una traducción de cómo realmente se expresarían los personajes. Estas palabras en afrikaans de Boesman tan chocantes hieren la sensibilidad del lector/espectador como, sin duda alguna, se hicieron sentir en el seno de quienes promulgaron las leyes del apartheid sobre cuyo tejado cae esta segunda y enorme piedra. “Pues es otra casucha podrida para la gente podrida”. Boesman asimila que la gente de color no es más que la basura del blanco; la implementación del apartheid ha sido tan eficaz y tan hondo ha calado su discurso que logra convencer a sus víctimas de que las leyes impuestas portan una verdad inherente sobre su poca valía como seres humanos.

Si en *Waiting for Godot* no logramos descubrir la identidad de la misteriosa persona con quien se dan cita Vladimir y Estragon un día tras el otro, es porque el dramaturgo irlandés no declara abiertamente que está jugando con el parecido semántico y ortográfico de las palabras Godot y God. En *Boesman and Lena* los protagonistas, careciendo de un ente metafísico indefinido a quien acusar, señalan al blanco como el

culpable de lo que Fugard llama su “ontological insecurity” (Benson 1983: 173). “Blame the white man”, espeta Boesman (4), mostrando una mayor conciencia que Lena de la frágil situación en que se encuentran. Marionetas del sistema, sus vidas penden de un hilo que cuelga de la mano del blanco. Un tirón del hilo y se encuentran despedidos de su trabajo, otro tirón y se encuentra sin hogar, un tirón más se pudren en la cárcel. Así llega Boesman a apreciar el poco valor que tienen en una sociedad regida por blancos. “We’re whiteman’s rubbish. That’s why he is so *beneukt* (cabreado) with us. He can’t get rid of his rubbish” (41). Boesman ha perfeccionado una táctica que le ayuda a llevar mejor esta dependencia del blanco. Desde el comienzo de la obra Lena critica el servilismo de Boesman frente al blanco. Mientras las escavadoras derribaban las chabolas esa mañana y sus habitantes se desperdigaban recogiendo como mejor podían los pocos enseres salvables, Boesman, como si de un espectáculo se tratara, reía y animaba el cotarro. De nuevo, como en *The Blood Knot*, Fugard logra una parodia del servilismo que sólo se justifica como mecanismo de supervivencia en Sudáfrica en las relaciones entre amo y criado. Entre los ataques verbales que Boesman y Lena se lanzan está la acusación de Lena de que Boesman se mostraba feliz ante la destrucción de su choza. En respuesta a esta acusación, Boesman se entretiene obligando a Lena a autoparodiarse suplicando al jefe blanco, y como ella no lo hace a su satisfacción es él quien adopta el rol de ella, sus posturas, gesticulando mientras suplica. “Give us time, my baas. *Al weer sukke tyd.* <sup>1</sup> Poor old Lena. Just one more load, baas. *Arme ou Lena*” <sup>2</sup> (37). Lena no comprende que lo que le parece complicidad por parte de Boesman con el capataz blanco que viene a ponerlos en la calle es un mero mecanismo. Boesman harto de vivir en la choza casi se alegra de perderla de vista. “Snot<sup>3</sup> and tears because the whiteman pushed over a rotten old *pondok*? That will be the day. He did me a favour. I

---

<sup>1</sup> De nuevo estos tiempos.

<sup>2</sup> Pobre vieja Lena

<sup>3</sup> Moco



was sick of it. So I laughed” (6). Pero, ¿es la risa de Boesman la de quien se ve liberado, o esconde la sorna de quien sabe que al poco tiempo habrá levantado otra? La rutinaria reconstrucción de la chabola constituye en sí un desafío que contrasta con la resignación heroica con que Boesman arrostra su vivienda arrasada. Para Lena no hay nada liberador en dejar atrás una parcela y vagabundear cual “ontological astronauts” (Vandenbroucke 1985: 67). La libertad para ella la encarnan los pájaros en vuelo que ella observa a comienzos del primer acto. Vuelan dejando la carga de sus sombras en la tierra. La libertad sería poder soltar su bulto, abrir sus alas y despegarse del barro de la marisma, del suelo de los caminos polvorientos que ella patea, desprenderse de una existencia carente de sentido sancionada por un apartheid institucionalizado.

Boesman, víctima del apartheid, acostumbrado a ser denigrado, mide a Outa con el mismo rasero que es medido por los blancos. Está tan inculcada la escala de valores y es tal la fuerza con que se impone el desprecio hacia la piel oscura que determina incluso el comportamiento de los mestizos hacia la población africana. El racismo que practica Boesman con Outa es mimético y no, como en el caso de los blancos, el resultado de una filosofía irracional aberrantemente moldeada a fin de servir los intereses de quien la propone. Los epítetos que le aplica a Outa muestran una asimilación de la terminología y retórica racistas machaconas que lleva oyendo toda la vida. Trata de ensalzar su propia persona, de recobrar, aunque momentáneamente, su dignidad reduciendo a Outa a lo más abyecto de la escala racial. Boesman se resiente con la impureza racial que le granjea el desprecio del blanco. Tanto él como Lena, fruto, ella, del mestizaje entre blanco y hotentote, y él de blanco y bosquimán, son emblemáticos de un considerable porcentaje de la demografía no blanca por cuyas venas corre sangre mixta: para los blancos el imborrable recuerdo de los pecados inconfesables de sus antepasados. Boesman desde una postura de impotencia ante el

blanco descarga su frustración en el viejo Outa. Criado en un clima de desigualdades, Boesman no tratará a Outa como igual por motivos racistas, y a Lena, por motivos sexistas; practicará un machismo brutal. Cuando aparece Outa, Boesman no quiere que Lena lo acoja. No quiere compartir su fuego con él y le niega agua. Marca una clara división entre los de la raza de Outa y los suyos. “He doesn’t belong to us” (22). Incluso la violencia que practica sobre el cadáver de Outa no es más que la extensión del aprendizaje a manos del blanco a quien él ahora remeda reproduciendo la violencia de la que él ha sido víctima en innumerables ocasiones. Outa es ahora su basura. Al ocupar Boesman el lugar del blanco, Outa, “the whiteman’s rubbish” es también la suya, e intenta deshacerse de ella a patadas.

Lena, sin estar del todo exenta de los prejuicios de Boesman frente a Outa, responde a cada insulto de Boesman a Outa con palabras reparadoras. De hecho Outa (viejo + padre) no es su nombre sino la palabra xhosa que denota respeto al dirigirse uno a un anciano. Para Boesman, Outa es un cafre más; para Lena “It’s another person” (20). Boesman es capaz de negarle a Outa un sorbo de agua. Lena, quien se muestra menos inflexible, más humana le recuerda que a veces han recurrido a gente como Outa para conseguir agua. “There was plenty of times his sorts gave us water on the road” (22). Ésta se arriesga a recibir una paliza de Boesman abriendo una de las botellas de agua sin que éste la vea, permitiendo que Outa sacie su sed. Boesman no permitirá que Outa pase la noche en la choza con ellos. Lena, más solidaria, opta por pasar la noche en la intemperie sentada al lado de Outa compartiendo con él una manta y adentrándose en la oscuridad de los matorrales en busca de ramas secas con que avivar el fuego.

Sólo en *Boesman and Lena* hace Fugard una mención específica de la palabra apartheid. Lo nombra Lena al dirigirse a Outa queriendo insinuar que ella, portadora de sangre hotentote y negra, tiene algo en común con él como negro. El apartheid con

todas sus facetas diabólicas es una creación del hombre después de todo y con tan sólo la voluntad del hombre puede ser barrida para un lado. Con “Sit close. *Ja! Hotnot* and a *Kaffer* got no time for apartheid on a night like this” (43) le lanza Lena a Outa una invitación al acercamiento humano, derribando la barrera que las leyes han levantado entre los suyos. Bien podía haber sustituido Lena “a night like this” por “tiempos como estos” en alusión a la causa común que deberían hacer negros y mestizos compartidores de las mismas injusticias durante los tiempos que les ha tocado vivir. La alienación entre mestizos, negros e indios, a menudo alimentada por los blancos, sólo podía favorecer las ambiciones de los blancos de promover un desarrollo de las razas por separado. Ya en *The Blood Knot* nos dio Fugard un ejemplo de la desconfianza entre razas. Morris camina por una carretera y ve a un blanco que va por delante. Trata de alcanzarle pensando que sería agradable compartir la caminata. Se va oscureciendo y cuando por fin se acerca al blanco, buscando aliento en la compañía humana, repara en que el blanco se ha armado de un palo. Boesman hace algo parecido cuando, mirando hacia la oscuridad de donde entrará Outa, coge un palo que le sirva de defensa de ser necesario. Se comprende el equívoco y frágil sentido de superioridad que aflora en Boesman por tener la piel más clara, creyéndose así más afín a su amo blanco. El acercamiento de Lena representa un puente que ella extiende entre los dos grupos raciales marginados que, unidos, representarían un mayor peligro para la hegemonía blanca. El punto álgido de la comunión entre la mestiza Lena y el negro Outa llega en la escena en que Lena comparte su té y su pan con Outa. “The tea is now ready. She pours it into two mugs, taking one of them and half the bread to Boesman” (34). Boesman se queda con la mitad que le correspondería de estar él a solas con ella. Su compañera ahora se vuelve hacia Outa y coloca el tazón de té frente a él. “Look at this mug, *Outa* ... old mug, hey. Bitter tea, a piece of bread. Bitter and brown. The bread should have

bruises. It's my life" (35). La Misa de Lena, como se suele llamar, se suma a la lista de símbolos religiosos que pueblan las obras de Fugard. Según el dramaturgo la idea y lenguaje evocador de los Evangelios se infiltró en la obra inconscientemente. Había estado leyendo un ordinario de la misa con su hija, Lisa, unos días antes de escribir esta escena. Pero el pan que comparten Outa y Lena que dice ser su vida simboliza quizá todas la demás cosas que podrían compartir un negro y una mestiza de aunar sus fuerzas. Outa representa doblemente el otro, primero frente al blanco, y en segundo lugar, su presencia en ese momento, en aquél paraje queda demás y sirve de cuña para separar aún más la malavenida pareja formada por Boesman y Lena. Para Albert Wertheim la predisposición de Lena a compartir lo suyo con el paria, más que una misa nos recuerda la generosidad de "St. Martin with one still less fortunate than she" (2000: 62). En cualquier caso se trata de una alusión religiosa.

La pretensión de Fugard no fue nunca escribir obras que se tildaran meramente de políticamente comprometidas. El deseo de Fugard era en primer lugar aportar un producto de calidad al canon teatral mundial; en segundo lugar que este teatro tuviera Sudáfrica como su punto de partida y reflejase la realidad de su país natal. Difícilmente podría llevar a cabo este empeño dando la espalda a la problemática sufrida por una población mayoritaria a manos de una minoría entre la cual él mismo se contaba; esta problemática impregnaba la cotidianidad de todos los ciudadanos con independencia de su color. El antiguo debate sobre la validez o no de emplear el teatro como plataforma lanzadera de convicciones políticas se repite en el caso de Fugard. Su ciudadanía le otorgaba autoridad para hablar de los temas candentes de Sudáfrica, y, en vista de su grado de compromiso, se le quiso apropiar como adalid de la causa antiapartheidista tanto en el ámbito nacional como internacional. El abandonar Londres para regresar a Sudáfrica tras ver las fotografías en los periódicos de la matanza de Sharpeville, cuando

muchos hubieran hecho gustosamente el viaje a la inversa, constituye una declaración de principios. Fugard, admirador de Brecht cuyas técnicas puso en práctica sobre todo en su colaboración con el grupo Serpent Players, y de Grotowski cuyo minimalismo escénico impregna toda su obra, procuraba, sin duda, que su teatro obrara cambios en el público y sociedad. Los males que convertían a Sudáfrica en una nación enferma necesitada de cambios urgentes estaban ligados a las leyes impuestas a partir de 1948 que habían dividido la sociedad en seres superiores e inferiores.

### De lo local a lo universal

El quehacer de Fugard pronto demostró que sus inquietudes abrazaban otros temas y otras causas que traspasaban las fronteras de lo local con su política para alcanzar lo universal. Examinemos ahora los aspectos de *Boesman and Lena* que apelan al mundo por cómo reflejan la condición humana: el machismo de Boesman y los malos tratos, y la desigualdad racial y de género, la necesidad de Lena, representativa de todos los seres humano, de ser oída para asegurar la veracidad de su existencia; la capacidad del ser humano para salir adelante por muy hostil que sea el ambiente.

Desde el momento en que entra en escena Boesman seguido de Lena, se establece la voz cantante de Boesman en la relación de la pareja. “Here?”, pregunta ella tan pronto se detiene él. Boesman no le contesta. Lena le sigue con “animal-like submission” (3) desde que se conocieron. Cuando se conocieron una señal suya bastó para que ella dejara todo y lo siguiera. Es Boesman quien toma las decisiones, quien decide en qué dirección se ponen en marcha y en qué paraje trasnochan; él controla las botellas de agua y de vino. Lena depende de él incluso para ordenar los recuerdos de los distintos lugares que han visitado. Durante la obra ella ordena los lugares en un esfuerzo constante de crearse una suerte de biografía y él deliberadamente la confunde dejándola

confusa y a su merced. Él consigue este dominio sobre ella abusando de su fuerza física — hay numerosas referencias a los malos tratos — y practicando una sutil guerra psicológica cuyo fin es empequeñecerla, y en la que el silencio es un arma más. Y ella, al estar siempre preguntando, le otorga la autoridad para asentir, o denegarle su derecho de poner en orden la cronología de su vida. Las principales armas de Boesman son la violencia y la humillación. Lena sospecha que Boesman aún no la ha matado por el miedo que le tiene a la ley. Los agentes de la ley, por otra parte se muestran poco dispuesto a interceder por Lena cuando Boesman la pega en público. Fugard parece haberse anticipado cuatro lustros al tema de la violencia de género tan en boga, retratando a una mujer sin escapatoria, que no encuentra respaldo ni en la ley, ni en la sociedad. Boesman lo explica; “They know the way it is with our sort” (17). Lena es pues la doble víctima del machismo de Boesman y de la indiferencia de la ley para quien una paliza a una mujer mestiza no trasciende el topicazo ligado a su gente. Por si los malos tratos no fueron en sí humillantes, Boesman cuestiona la persona de Lena como alguien con voz y voto convirtiendo su conversación en objeto de sus humillaciones: “That long *drol* [cagada] of nonsense that comes out when you open your mouth!” (5) Y más adelante cuando Lena, que parlotea sin cesar bajo la mirada despectiva de Boesman, expresa la necesidad de ser escuchada, Boesman no pierde la oportunidad de herirla. “To what? That *gebabbel*<sup>1</sup> of yours? When you *poep*<sup>2</sup> it makes more sense” (10). Tienen más sentido los pedos de Lena que sus palabras. No está dispuesto a dialogar con ella de igual a igual pero basta la presencia de Outa, a quien Lena pretende convertir en su interlocutor, para volverle celoso, agresivo y mezquino. La necesidad de Lena de ser escuchada — “I want somebody to listen” (10) — cae en oídos sordos. Le hará acoger a Outa a pesar de su inicial desilusión al averiguar que se

---

<sup>1</sup> Parloteo

<sup>2</sup> Peerse

trata de un negro. Harta de sentirse apartada, ignorada por Boesman, en seguida cambia de parecer. “Better than nothing” (21). Rozanne Cunliffe observa muy acertadamente que Lena no deja de ser “[a]social being” (2000:39) pese a su pobreza, su alcoholismo y su vida sin techo, y de ahí su insistencia en mantener una conversación con Boesman trasladada a Outa. Outa nos puede parecer un mal sustituto de Boesman puesto que, al no entenderla ni saber hacerse entender, la conversación con él es unilateral. Lena tiene que conformarse con unos gruñidos ininteligibles; bastante menos de lo que le saca a Boesman. Lena inicia, por lo tanto, un dialogo fantástico durante el cual ella, mediante un malabarismo mental, llena los huecos, provee las respuestas que le complace recibir de su pasivo y enmudecido interlocutor. Esta distorsión de la realidad le permite conducir la conversación por los cauces que le conviene. Ni siquiera cuando Outa pronuncia su nombre — cinco veces en total— nos convencemos de que él sepa lo que está diciendo. Lena lo interpreta como un reconocimiento de su persona. En su afán por hacer efectiva su comunicación le presiona. Cada vez que Outa hace el gesto de levantarse Lena vuelve a obligarle a sentarse. Desesperada, convierte a Outa prácticamente en prisionero de su necesidad. “She is like an Ancient Mariner whose tale must be told” (Jean Brassford 1969: 81).

¿A qué se debe la urgencia que siente Lena de comunicarse con otro ser humano? Resulta extraña la carencia de niños en una pareja como Boesman and Lena. A pesar de las pésimas condiciones para criar hijos, tanto los africanos como los mestizos tienden a tener familias numerosas. Sobre todo en los ámbitos urbanos donde las costumbres tribales se desmoronan y ni siquiera el cristianismo adoptado logra imponer su rígida moral sexual, la promiscuidad produce familias numerosas en las que, como en *The Blood Knot*, la identidad de la figura paterna puede resultar una incógnita. Se repite como entre las demás sociedades indigentes del mundo entero el fenómeno de la familia

numerosa con los hijos como única riqueza y consuelo. Parte de la amargura de Boesman y Lena como pareja está arraigada en la incapacidad de Lena para traer niños al mundo. Boesman ve frustrada su vocación de padre. Lena es una mujer cuyo vientre Boesman describe como mudo en clara alusión a los fetos sin vida que para Lena y que la pareja turna en enterrar. “All that came out of it was silence. There should have been noise. You pushed out silence” (48). Los partos para Lena suponen la máxima soledad en las circunstancias más crudas: al aire libre en pleno campo, en una ocasión con un burro — ¿alusión al parto de María en Belén? — mirándola y sin siquiera un trapo con qué limpiarse después. Boesman, apartado, aguarda para enterrar a la criatura muerta. “Took the spade the next morning and pushed our hope back into the dirt” (48). ¡Otra alusión bíblica a nuestro principio y fin! Nacemos del barro, volvemos al barro, pero Boesman y Lena pasarán además toda su vida en estrecho contacto con el barro de donde salimos y a donde volveremos. Todas las esperanzas, “our hope”, que depositan en una posible prole, acaban con los fetos en un hoyo cavado en el barro.

No sabemos cuantas veces se queda embarazada Lena. Uno de sus hijos llega a vivir seis meses. Los demás nacen muertos. Lena resuelve la carencia de niños adoptando a un perro. Lo alimenta hasta que el animal, cada vez más confiado, se le acerca y la sigue por los caminos. Por la noche el perro se acerca a la choza y Lena le cuenta sus penas mientras cuenta los hematomas de las palizas que le propina Boesman. Éste no tarda mucho en espantarlo. Resulta algo más difícil espantar a Outa por la determinación y necesidad de Lena esa noche de procurar alivio. El desahucio de esa mañana, la paliza que le pegó Boesman por haber dejado caer los cascos que ellos revenden a los tenderos blancos, y el cansancio de la caminata forman un cúmulo de quejas y penas que Lena necesita articular ante alguien que la compadezca. “I’d sit out there with a dog tonight” (34). A Boesman no se le escapa la sustitución que Lena ha hecho de su perro por Outa



y “hond” (perro) es lo que le llama Boesman a Outa cuando, ausentándose Lena en busca de leña, le brinda la oportunidad de verse a solas con el viejo. Lena no había llegado a ponerle nombre al perro. Le llamaba por lo que era, “hond” a secas. Tampoco acabará sabiendo el nombre del anciano. Puesta a elegir entre dos modos de consuelo Lena se queda con Outa a cambio de cederle a Boesman su botella de vino. Boesman, para quién una botella de vino vale más que Outa, apenas puede creer hasta dónde está dispuesta a llegar Lena. El vino es capaz de inducir el olvido en gente como ellos que, conscientes del mundo en qué les toca vivir, prefieren pasar por la vida ebrios. De Outa dice: “That’s a *kaffer*. He won’t help you forget” (32). Lena engatusa a Outa del mismo modo que hizo con el perro. Le extiende su hospitalidad en pequeñas dosis, ganándose su confianza y dentro de lo posible le protege de una inminente agresión de Boesman. Durante su derroche incesante de palabras, Lena se dirige a Outa de modo que seguramente se dirigía al chuchito mientras lo tuvo, y al único niño sobreviviente cuya vida se truncó antes de que pudiera aprender a dialogar con ella. Sin embargo, Lena insiste en enseñar su nombre a Outa. Su “I am Lena” (21) es prueba de su afán por establecer su identidad, y dirigiéndose a él como Outa, palabra respetuosa, Lena afirma la posibilidad de establecer una relación humana de tú a tú con Outa que resulta imposible con un perro.

Según Albert Wertheim (2000: 63) “In a sense, Outa is a catalyst who enables Boesman and Lena’s relationship to change”. Estos cambios se harán posibles porque la autoridad de Boesman se ve menoscabada durante la obra con pequeños pero significativos gestos con que Lena va inclinando la balanza del poder en la relación. Al final del acto primero, vemos a Lena actuando con mucha autonomía, rayando en la rebeldía, al coger una de las dos mantas de la choza para envolver a Outa. Boesman esperará hasta que Lena se adentre en el campo en busca de leña para arrancársela a

Outa. Sin embargo, el error más grave de Boesman fue aceptar la botella de vino a cambio de que Outa fuera acogido por Lena.”Why can’t you leave us alone? You’ve had the wine, you’ve got the shelter. What else is there?” (42) Boesman ha empeñado por una botella de vino peleon su inclusión en este “us” de Lena que contraste con “you”. Lena prescinde de ocupar su acostumbrado lugar al lado de Boesman en la choza prefiriendo guardarle compañía a Outa a la intemperie. Boesman es incapaz de entender la preferencia de Lena por Outa, un indigente más bajo en la escala social que él. Cayendo en los topicazos, primero racista y luego machista, sospecha que Outa puede estar intentando intimar con Lena.

BOESMAN: [...] Too bad you’re both so useless. Could have worked a point. Some sports.

You and him. They like *Hotnot meide*. Black bastards! (23)

Y luego:

BOESMAN: So then what’s the use of him. Is he hot staff? Keeping you warm there?

LENA: No.

BOESMAN: You two up to something under that blanket? [*Lena doesn’t answer.*] Lena and *ou* better-than-nothing. Waiting for me to go to sleep, hey. Vuilgoed!<sup>1</sup>

(41)

Y como la gota que colma el vaso, Boesman, en avanzado estado de embriaguez, confiesa que la paliza que le había dado a Lena esa mañana era inmerecida. Fue él el culpable de la caída y rotura de los cascos. Aprovechándose de las lagunas de memoria de Lena, la confusión del derribo de esa mañana, su dependencia de él para saber el cómo, el qué y el cuándo de sus vidas, Boesman le había acusado en falso de algo del que sólo él era culpable. El saco con los cascos lo llevaba él no ella. Para los dos es un

---

<sup>1</sup> Basura

momento de epifanía. Lena descubre que Boesman deriva placer en hacerle daño, y Boesman percibe su propia villanía y la total pérdida de su dignidad.

Lena supera una tras otra las trabas que Boesman le echa en su acercamiento a Outa. Si él no quiere dividir en tres el pan y el té, Lena dividirá en dos la parte que le corresponde. El mayor cambio en ella y mayor desafío a Boesman, sin embargo, se hará patente al final de la obra cuando Lena, única testigo de los hechos que allí transcurrieron, se convierte en la tabla de salvación de Boesman ante la ley. El cadáver de Outa, agredido a puñetazos y patadas por Boesman, puede presentar señales de violencia. Ella puede salvarle el pellejo o corroborar las posibles sospechas de las autoridades de que allí hubiese habido juego sucio. Por una vez, Lena le lleva ventaja, hecho que le produce recelo. Recreando los hechos de esa mañana y dando a la obra un carácter circular, Boesman empieza a destrozarse y desmantelarse la choza, dispuesto a una nueva huida. Lena, aún sin recuperarse de los acontecimientos de esa mañana, se muestra reticente a seguirle hasta que no lo ve derrotado y vacilante. Coge un cubo de entre los objetos que han ido recogiendo por el camino. En lo que bien parece una alusión a Boesman, comenta que el cubo, basura del blanco, al no estar picado aún le sirve. “Might be white man’s rubbish but I can still use it” (56). Lena está dispuesta a darle a la basura del blanco y cubo agujereado que es Boesman otra oportunidad. Con estas palabras recoge sus bártulos y le sigue como al comienzo de la obra; lo hace esta vez desde la convicción de quien ejerce su libre albedrío. El dominio que ostentaba Boesman sobre Lena a comienzos de la obra ha sido debilitado y, aunque no sea Lena quien lleve las riendas de la relación, ésta promete ser de mayor equilibrio. Después de todo sólo se tienen el uno al otro en un mundo cruel y hostil con los suyos.

Fugard nos presenta a dos personajes con poca predisposición a la rebeldía y revolución a gran escala. Ni Boesman ni Lena discurren de cuestiones políticas. Sus preocupaciones son demasiado elementales como para entrar en cuestiones políticas. La obra termina en una nota relativamente optimista en cuanto a la relación de la pareja se refiere. Ha sido una tormenta al término de la cual Lena parece haber establecido nuevas pautas de comportamiento. Los problemas más acuciantes permanecen sin resolución a la vista. Cuando Boesman y Lena se vuelven a colocar los bultos a la espalda disponiéndose a echarse de nuevo a los caminos, se enfrentan a su destino heroicamente. La suya es una historia de valentía frente a la adversidad que han de arrostrar juntos.

## SERPENT PLAYERS Y *THE COAT*

Entre 1963 y 1973 Fugard lleva a acabo una labor teatral en Port Elizabeth que habría de culminar en dos de las obras más relevantes del panorama teatral sudafricano hasta la fecha de hoy: *Sizwe Bansi Is Dead* y *The Island*. Esta colaboración multirracial sería el modelo a seguir por otros grupos parecidos en distintos puntos del país al cargo de blancos como Barney Simon (Johannesburgo), Don MacLennan (Grahamstown) y Rob Amato (East London) cuya labor con dramaturgos y actores no blancos crearía historia teatral en Sudáfrica. Esta colaboración de Fugard con un grupo local de teatro aficionado de la barriada de New Brighton se extiende a través de un largo período durante el cual él sigue escribiendo obras de exclusiva autoría que se estrenan en Johannesburgo o en Ciudad de Cabo con las debidas ausencias de Port Elizabeth por motivos de ensayos y producción.<sup>1</sup> Extenuado tras una extensa e intensa gira con *The Blood Knot* por todo el país, seguida de una temporada en Londres (1963) donde cosecha grandes éxitos, decide intentar hacer realidad varias ideas que le llevan rondando por la cabeza cierto tiempo. Al volver a Port Elizabeth era su intención dedicarse plenamente a escribir. Su ausencia del país le había colocado al margen de una realidad sudafricana con la que había tomado contacto durante su estancia en Johannesburgo y la consecuente amistad que había entablado con los intelectuales negros de Sophiatown que componían el African Theatre Workshop, en cuya organización tanto él como su esposa, Sheila, habían participado. Su labor con Serpent Players habría de despertarle de nuevo y bruscamente a la realidad socio-política de

---

<sup>1</sup> *Hello and Goodbye* se estrena en Johannesburg en octubre de 1965, *People Are Living There* en Glasgow en marzo de 1968, *Boesman and Lena* en Grahamstown en julio de 1969, *Orestes* en Ciudad de Cabo en marzo de 1971, y un año más tarde en la misma ciudad *Statements after an Arrest under the Immorality Act*. Habría que añadir *Mille Miglia*, guión para la televisión sobre Stirling Moss en 1968.

millones de conciudadanos que no disfrutaban de los privilegios de los blancos que gobernaban o que poblaban el barrio en que vivía.

Una noche llama a su puerta Norman Ntshinga, esposo de la cantante de *blues*, Mabel Magada. La petición no le era nueva a Fugard quien la recuerda así (Benson 1983: 81): “His was the old, old request. Would I do a play for them. I say ‘request’, actually it is hunger. A desperate hunger for meaningful activity — to do something that would make the hell of their daily existence meaningful”. Se puede cuestionar el hecho de que Fugard se alce como legítimo defensor de los derechos de sus conciudadanos de la mayoría negra menos afortunados. Ciertamente es que el régimen reprimía cualquier intento de representarse ellos a sí mismos, y que la presencia de un blanco en una labor conjunta provocaba extrañeza, cuando no sospechas. Son constantes las anotaciones en los diarios de Fugard que indican que su intención era testimoniar; idea que venía de muy atrás y la que desarrolla Dennis Walder en sus escritos sobre Fugard. “[ ... ] of the demand that the truth be told, that I must not bear false witness” (Benson 83: 172) y “Then tonight, talking to Sheila – telling her that the idea had come to me yesterday at this table, that my life’s work was possibly just to witness as truthfully as I could, the nameless and destitute (desperate) of this one little corner of the World” (172). En Sophiatown fue Fugard quien dio el paso hacia una activa indagación en la vida del gueto, mientras que en el caso de New Brighton se le busca. Quizá animados por la labor de Fugard en el Rehearsal Room de Johannesburgo donde montó obras con un reparto africano, quizá por la temática de *Nongogo* y *No-Good Friday* que versaban sobre la vida de un barrio negro, o por haber visto la representación de *The Blood Knot* que pasó por New Brighton durante su larga gira en la que Fugard mostró que el negro y el blanco podían ocupar un lugar el uno al lado del otro en escena, como lo habrían de hacer en la vida real. Frente a las críticas de que Fugard asumiera un papel que no le

corresponde, la visita de Norman supone un acercamiento respaldado por otros miembros del grupo que acudieron con él en su segunda visita a Athol; no resultó fácil convencerle por los recelos que le producía el tener que dedicar tiempo a algo que no fuera estrictamente escribir sus obras. Sin embargo, no se arrepentiría jamás de haber aportado su granito de arena a un proyecto que, si por un lado quizá no levantara vuelo sin él, tampoco pudo prescindir de “the substantial contributions of black collaborators” (Crow 1996: 100).

Buscando un lugar donde podrían reunirse para ensayar, la sucursal de la Universidad de Rhodes en Port Elizabeth, que se había hecho con un antiguo museo, les cedió lo que había sido en esas instalaciones una fosa de serpientes que dio nombre al grupo. Al conjunto le pareció interesante pensar que actuarían para un público que les mirara desde lo alto. El grupo se componía de un oficinista, dos maestros de escuela, un conductor de autobuses y varias domésticas. Todos trabajaban para sustentar sus casas y familias lo que dificultaba la disciplina que unos ensayos constantes requerirían. Fugard se dejó contagiar por su entusiasmo. Pretendían crear en Port Elizabeth algo parecido a Union Artists en Johannesburgo.

Desde los comienzos de su actividad teatral tanto los miembros del grupo como sus familiares serían vigilados por la policía secreta (Special Branch). En una entrevista que le hace Louise Johncox (2005), Lisa Fugard recuerda que cuando los Fugard se trasladaron a Schoenmakerskop, un pequeño pueblo costero en las afueras de Port Elizabeth, en ocasiones el grupo ensayaba allí. “Because of his writing and his involvement with the Serpent Players, our phone was tapped, our mail was opened and our neighbours were asked to spy on us. The government security police, the Special Branch could not believe the meetings were only about theatre”. Las tácticas empleadas con los miembros africanos del grupo eran más drásticas. En diciembre de 1964 uno de

los maestros de escuela es atacado de madrugada en su propia casa y encarcelado. Meses más tarde tres miembros más, entre ellos Norman Ntshinga son arrestados. John Kani, quien con Winston Ntshona se ocuparía de mantener en pie The Serpent Players, ocupa el lugar de Norman en el grupo. En principio la meta del grupo era entretener y Fugard comenzó a montar adaptaciones de clásicos europeos que iban desde Sófocles, pasando por Machiavelli, Büchner y autores contemporáneos como Albert Camus, Bertolt Brecht y el nigeriano Wole Soyinka. Pero con el paso del tiempo los acontecimientos harían que el contenido de las obras tomara un cariz más social y político. Esta evolución pasando por un alejamiento de historias europeas supuso toda una educación para los espectadores de la barriada. “We schooled them into theatre that is responsible, that is relevant, that is committed, theatre that knows it has a role” (MacLiam 86: 14).

El juicio de Norman se celebró en Craddock a sesenta millas de Port Elizabeth. Fugard asistió al juicio en calidad de testigo pensando que su declaración serviría para mitigar la sentencia. Le acompañaron a Craddock Mabel Magada, esposa de Norman, y Barney Simon. Durante la visita de Mabel a su marido en la celda, un preso y vecino de New Brighton que había sido condenado a pasar tres años en Robben Island por pertenencia al prohibido partido ANC reconoció a Mabel. Quitándose la chaqueta se la da con el siguiente encargo: “Go to my home. Give this to my wife. Tell her to use it”. De toda la producción de The Serpent Players anterior a *Sizwe Bansi* y *The Island* destaca *The Coat* por el método de trabajo con que se llevó a cabo y porque evidencia una clara intención del grupo de pasar del mero entretenimiento a temas más relacionados con la realidad política de sus vidas cotidianas. A partir de ahora los temas tratados por The Serpent Players, en vez de estar ligados a autores consagrados, saldrían de sus propias experiencias. Winston Ntshona lo expresa con estas palabras: “We made



it a sort of a rule in our lives that every other play should relate directly to our existence and our surroundings, be something serious and thought provoking” (Rosenwald 1974: 10). Este cambio hacia lo más radicalmente ligado a las vidas de New Brighton condicionadas por la política no fue comprendido de inmediato por los espectadores africanos. Según Kani, se quejaban porque querían ver representadas sus vidas a través de historias como las de Gibson Kente que les hicieran reír. Aunque fueran adaptaciones de obras europeas se intentaba darle el giro africano. Hubo un proceso de reeducación hacia la aceptación de un teatro más responsable, relevante y lógicamente más comprometido.

### *The Coat*

Desde sus comienzos Serpent Players mostró su predisposición a actuar ante un público multirracial pero esto no siempre fue posible. Los lugares disponibles como escuelas a punto de ser derribadas o salones de actividades de algunas iglesias cristianas no reunían las luces adecuadas, camerinos, o atrezzo y a menudo se improvisaba un patio de butacas para los espectadores. Sin embargo estos locales sirvieron para que las funciones pasaran a veces inadvertidas para las autoridades. Si *The Cure*, basada en una adaptación de *La Mandrágora* de Maquiavelo se representó ante uno de los primeros públicos multirraciales de Port Elizabeth, la lectura de *The Coat* en un barrio blanco y ante un público blanco aficionado al teatro que mostró interés en conocer el trabajo del grupo, y que engañado creyó asistir a la lectura de una comedia de Wole Soyinka, recibió el plebiscito de las autoridades siempre que se cumplieran unas condiciones. El acto tendría carácter privado; los actores volverían a su barrio en cuanto terminara la función. Destaca por esasperante entre ellas la tercera: la que prohibía al reparto negro utilizar los servicios en principio reservados para blancos.

*The Coat* se autodefine como “an acting exercise from the Serpent Players of new Brighton”. El método propuesto por Fugard era que se improvisaran escenas seguidas de discusiones que sirvieran para mejorarlas. Se hablaba de los personajes y las posibles situaciones por las cuales atravesaban y sus resoluciones. ¿De qué manera se haría la entrega de la chaqueta a la esposa del reo? ¿Cuál sería la reacción de ésta a la chaqueta de su marido a quien no vería en años? Fugard se hacía apuntes sobre las improvisaciones. Los actores se iban a sus casas con otro encargo para la semana siguiente. Este método de trabajo sería el mismo empleado más adelante con John Kani y Winston Nthsona en la creación de *Sizwe Bansi Is Dead* y *The is land*, fue el paradigma de obra de colaboración que produjo *Woza Albert* de Ngema, Mtwi y Simon y el modelo a seguir por el teatro negro de las década de los setenta y ochenta de dramaturgos como Matsemela Manaka cuyo *Egoli* presenta rasgos tan típicos de las obras de Fugard: dos actores que se encargan de asumir todos los papeles, el llamado *role-playing* que impregnan las obras de colaboración.

*The Coat* combina la temática del momento sudafricano, “the living moment” como le gusta decir a Fugard (Benson 1983: 89) con la metodología de Bertolt Brecht. La historia real de *The Coat* confirma la teoría de Fugard (89): “The theatre uses flesh and blood, and sweat, the human voice, real pain, real time”. Está repleta la obra de ejemplos del *Verfremdungseffekt* (técnicas de alienación) que Brecht empleaba para involucrar al público presente rompiendo la barrera entre los actores y los espectadores, la llamada cuarta pared. El público se enfrentará a personas de verdad representando una situación de verdad. La veracidad se acentúa desde el comienzo cuando Lavrenti,<sup>1</sup> desde un escenario cuyo único contenido son cinco sillas, anuncia “We are a group of

---

<sup>1</sup> Lavrenti y Aniko son personajes de la obra de Brecht *El círculo de tiza caucasiano* que formaba parte del repertorio de Serpent Players.

actors from New Brighton” (76)<sup>1</sup> y a continuación presenta a los restantes componentes el grupo. Si los que se presentan lo hacen como actores, queda patente que el público se encuentra ante un hecho teatral: otra de las técnicas brechtianas. No utilizaron los verdaderos nombres de los actores como medida de seguridad contra la policía. Hay una velada alusión a Norman Ntshinga. John Kani se hace pasar por Haemon, papel del que se encargaba Ntshinga en *Antígona*, obra que ensayaba el conjunto previo a su arresto. Y por si los blancos no ubicaban New Brighton, — muy posiblemente muchos jamás se habían adentrado en él — Lavrenti les aclara que New Brighton es ese lugar a donde van sus criadas al final del día, “that ugly scab of pondokkies<sup>2</sup> and squalor that spoils the approach to Port Elizabeth” (76). Al ser residentes de New Brighton, los actores se alzan como legítimos portavoces de la realidad de ese barrio y sus gentes. Ahora viene lo que se puede denominar una declaración de principios del grupo. “We want to use the theatre. For what?” Parte de la respuesta coincide con los objetivos de la función teatral que según Brecht ha de pasar más allá del mero espectáculo. “Some of us say to understand the world we live in but we boast a few idealists who think that *theatre might have something to do with changing it* ” (76) (cursiva mía): la intención de denunciar con el fin de mejorar el mundo. Pero ¿por qué la chaqueta? ¿Por qué no el hombre? La chaqueta como objeto personal, portadora del olor de su dueño, sería recibida por sus familiares, quienes le evocarían a través de su olor personal distintivo, se la podrían poner, podrían extenderla en el suelo a la hora de acostarse, puede servir de prenda de abrigo, o, como último recurso, podrían venderla. De cualquier modo entrar en contacto con la chaqueta constituye una experiencia en primer grado, más inmediata que la experiencia diferida relatada por un testigo. ¿Cuál hecho tiene más

---

<sup>1</sup> La enumeración de páginas corresponde a la versión de la obra incluida por Robin Malan en *The Distance Remains*.

<sup>2</sup> Chozas o chabolas.

impacto, el hombre por su presencia o el hombre por su ausencia? “The man would have been better, but it was the coat that came back” (77).

A continuación Marie (Mabel) da un paso hacia delante y relata los hechos que condujeron a que ella devolviera a la esposa del preso, Aniko, su chaqueta en una bolsa. A partir de ahora las reacciones de Aniko servirán para desgranar las penurias de la vida en la barriada. En el bolsillo de la chaqueta encuentra Aniko unos polvillos que ella había comprado al curandero para que la pena de su marido no fuera muy elevada. Se sigue analizando la chaqueta. Está relativamente nueva. A Tembo, su marido, se la había regalado un patrón blanco en cuyo jardín trabajaba los sábados. Aniko puede guardarla hasta que regrese su marido, pero el grupo va sugiriendo las posibles dificultades que le pueden sobrevenir a un hogar sin paterfamilias. Aniko tendrá que recurrir a lavar ropa para alguna mujer blanca, una de las pocas salidas abiertas a las mujeres de la barriada. La hija pequeña, dormida sobre el suelo de la casa, tirita de fiebre. La chaqueta le sirve de abrigo. Luego el hijo adolescente, dispuesto a dejar los estudios para ayudar en casa y ocupar, como manda la tradición, el lugar del padre, le pide la chaqueta a su madre para tener mejor presencia a al hora de entrevistarse en su búsqueda de empleo. La situación escenificada se vuelve tema de debate. En abierta discusión entre ellos con el público como testigo, los actores llegan a la conclusión de que la realidad de la barriada es otra. En New Brighton la mayoría de los chavales no se hubieran prestado para socorrer a sus madres. Dándole otra vuelta de tuerca a la situación, la niña cae gravemente enferma pero Aniko se resiste a vender la chaqueta aunque el dinero sirva para conseguir las medicinas necesarias. Opta por vender su mejor olla o la bañera de zinc. Le recuerdan que las palabras de su marido habían sido “Tell her to use it”. A punto de sucumbir y deshacerse de la chaqueta interviene su hijo, Haemon, dispuesto a pedir un anticipo en el trabajo. Y así sucesivamente, el hambre, el

alquiler moroso, la posible muerte de la niña y los gastos del entierro que obligan a Aniko a acudir a un usurero, pero aún así Aniko se resiste. “But a man wore this coat! [pause] You think it’s easy? Just hand it over and take the money? This is all that’s left of him. It came back to New Brighton, but there was a man in it once ... my husband, my children’s father” (93). La chaqueta será la prueba de la fe que Aniko y sus hijos tienen en el regreso de Tembo. “Yes, it was hard for us as well. But we waited. We had faith. Here is your coat my husband. We kept it for you” (93).

*The Coat* tiene un final abierto. A pesar de haber sometido a Aniko a unas pruebas que recuerdan las de Job en el Antiguo Testamento, todas las vías de solución no han sido exploradas. Pero las repercusiones del juicio en Craddock sobre la vida en New Brighton quedan expuestas. En este caso esta exposición se lleva a cabo ante un público blanco que observa atónito, que seguirá dando vueltas en su cabeza al drama de una mujer cuyo marido ha sido encerrado en Robben Island por pertenecer a una organización política prohibida pero que más validamente le representa.

## SERPENT PLAYERS II. TALLER Y COLABORACIÓN A TRES BANDAS

Las mejores obras de colaboración con Serpent Players son el fruto de una labor conjunta de Athol Fugard, John Kani y Winston Ntshona: *Sizwe Bansi is Dead* y *The Island*. Estas dos obras juntas con *Statements after an Arrest under the Immorality Act* forman una trilogía conocida como los Statement Plays pero, mientras que Kani y Ntshona participan en la creación de las dos primeras, la última es obra exclusiva de la pluma de Fugard. La palabra *Statements* hace referencia a una declaración de principios, al hecho de que Fugard pretende dejar constancia de su postura ante una serie de leyes, y en efecto, el tema de fondo en cada una de ellas es una ley distinta. En *Sizwe Bansi* se señala la injusticia de las leyes que afectan la libre circulación de la población negra por su país en busca de trabajo. *The Island* dirige su crítica a la ilegalización de la ANC y PAC y el Partido Comunista; en suma cualquier organización que tuviera los intereses de los negros en consideración y la libertad de expresión. *Statements after an Arrest* trata el espinoso tema de las relaciones sexuales interraciales proscritas por la Ley de Inmoralidad.

John Kani entró a formar parte de Serpent Players en 1965, Winston Ntshona dos años más tarde. Se conocían del instituto, Newell High, donde habían participado en una obra, *Buzani ku Bawo*<sup>1</sup> de Witness Thamsanga, dirigida por su maestro de historia. Tomaron la decisión de intentar ganarse la vida en el teatro. La labor de Serpent Players fue siempre considerada la de un grupo de aficionados y tal status no cambió hasta que Kani y Ntshona se volvieron profesionales. Los restantes miembros del conjunto trabajaban para mantener sus casas lo que dificultaba los ensayos e incluso las funciones. Cuando comunicaron su intención a Fugard éste no les alentó sabiendo a

---

<sup>1</sup> Esta información que aparece en un artículo de Walder (1993: 414) me fue confirmada por el mismo Winston Ntshona en una entrevista no publicada que me concedió en Port Elizabeth el 25 agosto de 2005.

cuan difícil tarea se enfrentaban. Sin embargo fueron animados por la amiga, actriz-fetiche y musa de Fugard, Yvonne Bryceland, la que protagonizaría Lena de *Boesman and Lena*, y esposa del director del Space Theatre en Ciudad del Cabo.

El método empleado con el grupo Serpent Players de trabajar a partir de una consigna será el que se aplica una vez más. Fugard había propuesto una situación de dos camareros trabajando en un restaurante para blancos que no había producido muchos resultados, al menos de momento. Fugard volvería a echar mano de ella más adelante al escribir “*MASTER HAROLD*”... *and the boys* . La inspiración vendrá en forma de una fotografía, la de un ciudadano negro sonriente, un pitillo en una mano y una pipa en la otra. Los tres no se ponen de acuerdo sobre quien vio la fotografía. Dice Fugard en la introducción a *Statements. Three plays* , “In the case of Sizwe Bansi our starting point was my fascination with a studio photograph I had once seen of a man with a cigarette in one hand and a pipe in the other”. John Kani relata a Vandenbroucke que la idea surge de un chiste contado por Ntshona. “Kani’s versión of the genesis of Sizwe Bansi differs from Fugard’s. He says that Winston told a story, a joke, about a smiling man in a photograph who was happy because his book was in order” (1985: 118). Kani omite en esta declaración el cigarrillo y la pipa. Ntshona lo recuerda de otra manera: “And then Sizwe stems from a moment in my unemployed situation. [ ... ] I saw the photographs: one guy with a pipe and a cigarette, both lit. Another one by the door wearing a trench coat”. Walder<sup>1</sup> da otra versión: Fugard se fascinó por la fotografía de un negro muy sonriente y llegó a la conclusión que sólo un hombre con sus papeles en regla podría sonreír así, dadas las demás circunstancias de su vida. Poco después, hojeando el álbum de un amigo, vio Ntshona una fotografía de éste con una pipa en una mano y el cigarrillo en la otra. En una entrevista publicada en *Momentum* parece Fugard

---

<sup>1</sup> Walder (1977: 74)

confirmar la versión que da Walder, “[...] the genesis of *Sizwe Bansi is Dead* which lies in a photograph I saw in a little back-street photographer’s studio. It was a photograph of a smiling man in an obviously newly bought suit, and a pipe in one hand and a cigarette in the other.”<sup>1</sup> En vista de tanta disparidad, *Sizwe Bansi* presenta de hecho otro problema, el de poder atribuir en justa medida a cada uno de los tres su grado de participación y contribución. Fugard lo explica de la siguiente manera a Michael Coveney (1973: 35): “Because I am the eldest and the most professionally experienced I bring possibly an excess contribution to our work at the moment. I know something about what dramatic structure involves, and obviously I did a hell of a lot of the actual writing”. Desde 1969 a Fugard se le había vetado la entrada a las barriadas negras y dependía de Kani y Ntshona para proveer datos sobre la vida allí, y contribuir con sus experiencias que dieran un cariz auténtico a la obra. Kani aporta sus siete años de experiencia como operario en la fábrica de coches que tenía la empresa Ford en Port Elizabeth. También la historia de Outa Jacob podría basarse en un tío suyo de ciento y un años. Fugard se encargaba de escribir situaciones que verbalizaran estas experiencias.

*Sizwe Bansi* como texto no existió hasta un año después de su estreno. Fugard grababa las partes que él consideraba el núcleo de la obra. El comienzo de la obra era siempre diferente porque Kani en su monólogo inicial improvisaba con los titulares del matutino del día de la función, lo cual envolvía la obra en una aureola de frescura y actualidad. Difícilmente se podía anotar lo que ocurría con esta manera de trabajar que Fugard llama “play-making” frente a “play-writing” (Vandenbroucke 1985: 117), distinción que él hace entre las obras de taller de trabajo (workshop plays) y las que aparecen como guiones totalmente elaborados. El modo de trabajo sirvió también de

---

<sup>1</sup> En Daymond, M.J., J.U. Jacobs & Margaret Lenta Eds. *Momentum: On Recent South African Writing*. Pietermaritzburg University of Natal Press.1984, 25



estratagema que les ahorró problemas con la censura. Antes de que la obra se presentara en Londres se requirió una copia de la obra y surge el texto. Como sería el caso de *The Island*, aparecen los nombres de los tres colaboradores en todas las versiones impresas de los textos como ideadores en vez de autores en sí.

*Sizwe Bansi* presenta los rasgos característicos de las obras de Fugard mezclados con elementos de la tradición oral africana. Son dos los personajes como es el caso de *The Blood Knot*, *Boesman and Lena* y *Hello and Goodbye*. Fugard ya estaba bajo la influencia de Grotowsky. Con Kani y Ntshona experimentaría al estilo de Grotowsky con el actor exigiendo entrega y la voluntad de desnudar su alma ante el público. La pobreza de atrezzo obedece a las sugerencias de Grotowski pero las tácticas narrativas a menudo involucrando al público coinciden con las tácticas de Brecht que Fugard conoce bien y había cultivado en las obras que había realizado con Serpent Players anteriormente. Se perciben en los relatos rasgos de la tradición oral que tanto Styles como Sizwe emplean para encandilar al público, a menudo requiriendo su opinión y participación. La tradición oral coincide con las técnicas brechtianas porque rompen la cuarta pared obligando al espectador a ser partícipe en la trama e incluso a conducirla por caminos no previstos. Este rasgo de obra continuamente en construcción permitía las improvisaciones de Kani y mientras no existió como texto ya fijado, compartía otra característica de la tradición africana de no poseer una versión escrita.

No hay historiógrafo del teatro sudafricano que no haga mención de la labor de Fugard con Serpent Players. Fugard se alza como pionero en la colaboración entre blancos y negros y esta colaboración se ve como una salida para una actividad teatral que aflorará y que tendrá seguidores en Barney Simon, Percy Mtwa y Mbongeni Ngema, creadores de *Woza Albert* (o Fatima Dike y Zakes Mda que serían dirigidos por Rob Amato en *The Space*). Según Brian Crow (1996: 99) “This and other examples of

collaboration between whites and non-white theatre practitioners have not only been responses to apartheid but also, inevitably, and in more sense than one, products of it.”

### *SIZWE BANSI IS DEAD*

*Sizwe Bansi* tuvo su estreno en The Space de Ciudad del Cabo el 8 de octubre de 1972, un local con el aforo para 115 espectadores. Brian Astbury, esposo de Yvonne Bryceland y dueño del teatro logró engañar a las autoridades alegando que el local era un club privado de modo que el público pudiera seguir siendo multirracial. La segregación racial en los teatros se introdujo en 1961, pero no se trataba de una ley blindada. Los empresarios, promotores, dramaturgos y grupos aficionados aprovechaban los resquicios de leyes a veces desfasadas para burlarla. Ambos Kani y Ntshona, para poder desplazarse, necesitaban tener el odiado salvoconducto en regla. Las autoridades no reconocían la profesión de actor como una que pudiera desempeñar un ciudadano negro. Fueron, por lo tanto, clasificados como domésticos de Fugard para poder desplazarse de Port Elizabeth a Ciudad del Cabo con él.

El título de la obra es alegórico. La combinación de nación (*sizwe*) y ancho (*banzi*) en la lengua xhosa de la provincia del cabo oriental de donde provienen Ntshona y Kani nos da la nación africana en su sentido amplio y por extensión la humanidad. Cuando la obra se presentó en el Royal Court Theatre la *z* de *banzi* se convirtió por error en *s* y así ha permanecido hasta la fecha. Se podría traducir por lo tanto como *La nación ha muerto*.

La obra empieza con Styles, un fotógrafo de New Brighton, en su estudio leyendo los titulares del periódico. Por un tablero — técnica brechtiana o incluso isabelina que sirve para ubicar la trama — sabemos que se dedica a sacar fotos para libros de referencia (salvoconductos), pasaportes, bodas, compromisos, fiestas de cumpleaños y fiestas en

general. Destaca el hecho de que el salvoconducto encabece la lista de sus actividades porque nos indica la trascendencia de ese documento en la vida de los habitantes africanos de New Brighton. Después de comentar alguna noticia de carácter internacional nos relata sus experiencias en la fábrica de coches Ford y los preparativos para la visita inminente de un jefe norteamericano a la planta. Se procura dar una imagen de limpieza, seguridad laboral, disciplina mezclada con alegría en el lugar de trabajo, pero en cuanto el norteamericano abandona la planta todo vuelve a lo de antes: condiciones de explotación obrera con racismo a manos de los capataces. Durante este monólogo Styles imita o interpreta a los demás personajes que pueblan su narración desde operarios negros hasta el capataz Baas Bradley. Cuando hace de intérprete entre Baas Bradley y los demás obreros de la planta se dirige al público — otro toque brechtiano al que nos tiene acostumbrados Fugard — como si fuera éste el conjunto de sus contrabajadores. A continuación nos relata Styles cómo decide convertirse en su propio jefe embarcando en el proceso burocráticamente complicado de conseguir permiso para abrir su estudio de fotografías. Resalta la importancia de su profesión en la barriada con ejemplos entre los que destaca el retrato de familia que hizo en la que tres generaciones quedaban plasmadas. El abuelo murió a los dos días de la sesión sin haber visto el resultado final. Este monólogo es interrumpido por la llegada de un cliente, Man, ataviado de traje; en una bolsa de plástico porta un sombrero. Se identifica como Robert Zwelinzima, huésped en la casa de Buntu a quien Styles conoce bien. Man viene a sacarse un fotografía para mandar a su esposa en King William's Town. Styles le hace posar de distintas maneras y cuando está punto de sacar una instantánea en movimiento con un paisaje urbano de fondo se congela la pose y hay un cambio de luz. Man vuelve a cobrar vida y dicta una carta a su esposa Nowetu. A partir de ahora en un *flashback* Man, en realidad Sizwe Bansi, narra en esta carta su llegada a la ciudad, su estancia en

casa de su amigo Zola hasta que es descubierto por un *headman*<sup>1</sup> y es llevado a la Oficina de Empleo. Sellan en su salvoconducto que ha de salir de Port Elizabeth por carecer de permiso de trabajo. Zola le lleva a vivir con un tal Buntu, una vez más interpretado por Styles, hasta que Sizwe decida lo que ha de hacer. La conversación entre Man/Sizwe/Robert y Buntu revela las penurias de la vida rural. Con la intención de animarle, Buntu lleva a Sizwe a un *shebeen*, el típico local donde la población negra se divierte escuchando música y buscando consuelo en la bebida alcohólica destilada ilegalmente en el gueto. A la salida del *shebeen* y de vuelta al hogar Buntu se pone a un lado a orinar sobre lo que él cree es un montón de basura. Descubre que se trata de un cadáver manchado de sangre, probable víctima de los *tsotsis*<sup>2</sup> locales. Sizwe está dispuesto a llamar a la policía o llevar el cadáver a la casa del muerto; su nombre, Robert Zwelinzima, y dirección constan en el salvoconducto. Buntu no quiere ni oírlo por el problema que puede acarrear con la policía semejante imprudencia, pero tiene la brillante idea de sustituir la fotografía de Robert Zwelinzima en el salvoconducto que está en regla por la de Sizwe. Y es así cómo Sizwe Bansi muere para el mundo para adquirir una nueva identidad con la que podrá trabajar. Finaliza la carta. De nuevo un cambio de luz y somos transportados al presente con Styles sacándole a Sizwe/Robert la instantánea, posando como antes del flashback; será la fotografía que Sizwe mandará a su esposa con la buena nueva de que tiene sus papeles en regla.

El empleo de la comedia en *Sizwe Bansi is Dead* puede prestarse a confusión para quien no sepa entrever el mensaje político subyacente. Observa Hilary Seymour (1980: 274) que “‘Sizwe Bansi is Dead’ can be experienced at a more superficial level, with an emphasis on entertainment.” Evidentemente Seymour teme que el mensaje sociopolítico se pierda entre las carcajadas. No formaba parte del método de trabajo

---

<sup>1</sup> Suele ser un negro elegido por el capataz que se asegura de que los obreros no escaqueen en el trabajo.

<sup>2</sup> Delincuentes.

enfaticar machaconamente los aspectos políticos de la obra. Confiesa Kani que algo que les enseñó Fugard fue anteponer su arte a la propaganda. “We tell a story in the simplest form and then we add art to the telling of it. Athol always reminds us that the story is enough and the message will take care of itself. The truth is bigger than ourselves...” (Rosenwald 1974: 10). Curiosamente los toques de humor se nutren de las experiencias vitales de los dos actores negros, admirablemente capaces de reír y hacer reír pese a tan pocos motivos que les ofrecía la vida a los habitantes de New Brighton. El monólogo inicial con que Styles comenta las actualidades del día comienza con una tormenta en Natal pero pasa a los titulares que hablan de una posible presencia china en África del Sur Occidental (la Namibia de hoy). ¿Qué querrán los chinos allí? Ya podrá tener cuidado el gobierno. La insinuación es que China forma parte del mundo comunista y como tal representa una seria amenaza para Sudáfrica que ve en el comunismo uno de sus más graves peligros. Styles para en seco, mira a su alrededor por si alguien le está escuchando y cambia de tema. La presencia de la policía secreta era un hecho corriente en cualquier acto público y la cautela que él aplica a su monólogo sería entendida por cualquier espectador blanco o negro. El gesto en sí sirve de recuerdo para el público de que asisten a un acto multitudinario, una representación teatral, y por lo tanto subversivo en potencia. Cuando la obra llegó a ser representada en New Brighton ante novecientas personas apretujadas en un local pensado para cuatrocientos cincuenta en septiembre de 1974, la broma de Styles reflejaba una realidad que Fugard recuerda y comenta en un artículo que escribió para el Observer años más tarde. “Security Branch interest in our activities had matched the growth of our political commitment. This performance was no exception. At half-past seven a car with four well-known faces inside parked on the other side of the road outside the hall” (1982: 31). Y aunque la función siguió su curso sin incidentes el gesto de Styles debió solo confirmar una

presencia que ya había sido detectada. Una presencia que no infundió suficiente terror en un público ya acostumbrado a ella para evitar que se cantara *Nkosi Sikilel' iAfrika*<sup>1</sup> a la conclusión de la obra.

El siguiente titular hace referencia a los planes de ampliación de una fábrica de automóviles; las máquinas serían cada vez más grandes, las plantas más amplias pero los sueldos nunca subirían. La lectura de esta noticia desencadena en Styles los recuerdos de sus seis años en la fábrica de Ford. Los ilustra con una anécdota del gran revuelo ocasionado por la anunciada visita a la fábrica de Henry Ford Jr. Se organiza en la planta una limpieza general en tres fases. Aparece el agua caliente, los cepillos y las bayetas eléctricas, comodidades de las que de lo contrario no disfrutarían los empleados. Se recoge el aceite y mugre debajo de la maquinaria, se pintan rayas de varios colores que señalen peligros, zonas donde se prohíbe fumar y áreas de protección obligatoria de los ojos. A Styles le toca hacer de intérprete entre Mr. “Baas” Bradley y los demás operarios. Destaca el fenómeno bastante corriente del talento para las lenguas de la población negra que a menudo maneja tres: la propia de su etnia, el inglés y el afrikaans. Styles no desaprovecha la ocasión y la ignorancia de Mr. Bradley de la lengua indígena para ridiculizarlo con su acento de afrikáner ante lo operarios. Esta mofa se lleva a cabo a través de las traducciones incorrectas que hace de sus instrucciones. “Gentleman, this old fool says this is a hell of a big day in our lives” (7). Styles somete a los blancos locales y extranjeros como seres superiores a una desmitificación que Baas Bradley es incapaz de controlar o frenar. Si Bradley le pide que informe a los empleados que Henry Ford Jr. es un mandamás sólo segundo al gran jefe, Styles convierte la información en: “Gentleman, old Bradley says this Ford is a big bastard. He owns everything in this building, which means you as well” (7). De hecho Baas Bradley es retratado como un

---

<sup>1</sup> ¡Dios bendiga a África! Se trata de una composición de Enoch Sontonga de 1897. Antes de convertirse en el himno nacional de la nueva Sudáfrica, ya había sido el himno de la ANC.

ingenuo que en un momento dado se pone de rodillas para pintar un letrero en xhosa mientras Styles se queda de pie deletreándole la leyenda vernácula. “Hey! That was my moment, man. Kneeling there on the floor ... foreman, general foreman, plant supervisor, plant manager ... and Styles? Standing!” (5-6). Se da instrucciones de que la cadena de montaje se ralentice cuando llegue la visita para que los operarios puedan cantar y reír. Se tiene que dar una imagen de limpieza, seguridad laboral, una mezcla de trabajo eficaz con armonía. Lo que les están pidiendo es en realidad lo que transmite Styles a sus compañeros “Hide your true feelings, brothers. You must sing” (7). La dirección de la fábrica alienta a los operarios a demostrar que trabajan mejor que sus homólogos en los EEUU, pero lo hace con el insulto local de siempre dirigido a los negros de ambos lados del Atlántico. “Say to them Styles, that they must try to impress Mr. Henry Ford that they are better than those monkeys in his own country, those niggers in Harlem who know nothing but strike, strike” (7). Styles lo traduce por “Gentlemen, he says we must remember, when Mr. Ford walks in, that we are South African monkeys, not American monkeys. South African monkeys are much better trained...” (7) Sin embargo una voz de entre los obreros protesta que la traducción no es correcta y Styles tiene que proceder con cautela. La voz disidente representa un posible *impimpi* entre los suyos, alguien que da un soplo a los patrones o a la policía. En la década de los ochenta éstos sufrirían la terrible venganza de ser inmovilizados con un neumático y quemados vivos, práctica que se dio a conocer como *necklacing*.

Styles llega a unas conclusiones ese día en que aparece la delegación americana encabezada por Mr. Henry Ford. El negro es el último en una cadena jerárquica. Igual que los operarios bailan al son de los capataces, los capataces, por muy blancos que sean, bailan al son de los extranjeros. Los directores y capataces blancos se acicalan tras sus cabinas acristaladas; llega la comitiva en tres cochazos; salen a su encuentro.

Styles los imita serviles. En representación de la comitiva sale uno del coche, da tres pasos, echa un vistazo rápido a la planta, da media vuelta y se mete de nuevo en el coche sin saludar siquiera a los mandamases blancos. En seguida la cadena de montaje vuelve a funcionar, más rápido de lo habitual para recuperar el tiempo perdido. La condena hecha en *Sizwe Bansi* a las condiciones de los operarios, a simple vista un hecho universal, tiene un factor añadido dentro de un contexto sudafricano. Los monos americanos según Baas Bradley no sirven para otra cosa que no sea las huelgas. En Sudáfrica bajo el apartheid el derecho a la huelga desaparece, los movimientos sindicalistas se vuelven clandestinos y cualquier intento por parte de la población africana de manifestar su descontento es severamente castigado. Se mezclan en el ambiente de la planta elementos universales con los típicamente locales que la obra mostraría a un público europeo atónito. Cuando *Sizwe Bansi* fue representado en el Royal Court de Londres el agregado cultural sudafricano consideraba que con cada función Sudáfrica se ganaba, gracias a Fugard, cientos de enemigos.

Styles es testigo consciente del papel que sus jefes blancos desempeñan frente a sus superiores norteamericanos. “Yessus, Styles, they’re all playing your part today!” (8) La planta de la fábrica de automóviles se vuelve metáfora del teatro que refleja los roles que a cada uno le toca interpretar. Baas Bradley interpreta el capataz duro ante los operarios; Styles interpreta el “boy” sumiso ante sus superiores. Ante la comitiva norteamericana Styles ve la jerarquía directiva comportarse como “A pack of puppies” (8). Estes roles son asumidos por la población negra tanto dentro como fuera del trabajo. Sobrevivir en Sudáfrica parece depender de la capacidad del individuo para meterse en la piel de quien el blanco decide él ha de ser. Un método de supervivencia es morir para sí, adoptar una biografía ajena y vivir con ella hasta ser descubierto. Robert se resistirá a esta muerte de conveniencia hasta que Buntu logra convencerle. *Sizwe*



*Bansi*, con los mecanismos teatrales de la mímica, la imitación e interpretación de varios roles, ayudado por un bastón, un sombrero, presenta la dramática esquizofrenia que el sistema ha impuesto sobre la población negra. La fotografía que inspiró la obra de un hombre ataviado como un dominguero, con un cigarrillo en una mano y una pipa en la otra, resulta cómica y cuando menos patética, pero la felicidad que rebosa el personaje, ésa que Fugard intuía, es la que sólo puede provocar la certeza de poder trabajar y alimentar a su familia. Y esta dignidad recobrada que Styles pretende plasmar es la misma que la obra reclama para todos los ciudadanos, el derecho de todos de estar en regla. Durante toda la obra los dos actores se encargan de encarnar o imitar a los distintos personajes que van surgiendo. Sizwe Bansi llega a la ciudad aún inocente a este respecto, lo cual explica los escrúpulos que siente cuando ha de asumir la identidad ajena. El personaje de Styles hace honor a quien ya ha sabido moldearse a las circunstancias sociolaborales y políticas del país y del gueto. Simultáneamente homenajea la misma profesión de actor permitiendo a quien se encargue de este papel explayarse en sus interpretaciones y deslumbrar con su interpretación. Sizwe lleva demasiado poco tiempo en la urbe para actuar con la soltura y astucia de Styles o Buntu. No ha descubierto su faceta de actor ni ha aprendido a anteponer las necesidades suyas y de los suyos a la moralidad, el lastre que arrastra de un cristianismo aprendido en las zonas rurales combinado con los vestigios de la ética marcada por su vida en comunidad con los de su etnia. Ambos elementos frenarán en él la lógica recurrencia a la trampa que no produce escrúpulos en Buntu. Ciertamente que mientras que las misiones realizaban una elogiada labor entre la población africana, los sentimientos de perdón que el cristianismo anima poco se prestan a la revolución. La autoridad tribal con la que el gobierno se había aliado en su política de los bantustans suponía otro disuasivo y es también blanco de la crítica de la obra. Con Sizwe repite Fugard el tópico del cándido

“Jim goes to Jo’burg”<sup>1</sup> que ya nos presentó en *No-Good Friday*. Según Andrew Horn<sup>2</sup> el Jim del topicazo es un producto de las producciones teatrales y cinematográficas blancas que promovía el desarrollo por separado de las razas, animando a la población negra a no afincarse en la malvada ciudad y regresar a sus aldeas. Sizwe tiene en común con Jim la ingenuidad; sólo que al transcurrir la acción en Port Elizabeth, las minas de oro están cambiadas por las fábricas de los entornos de Port Elizabeth. Fugard logra que Sizwe difiera aún más del tópico al presentar un africano que hará todo por no volver a su zona rural a pesar del aprendizaje nefasto al que se ve expuesto en la urbe. Buntu se encargará de educarle adecuadamente. Su estancia en casa de Buntu y la visita al *shebeen* forma parte de esta preparación para la ciudad, y aflora en Sizwe la picaresca tan necesaria para su supervivencia.

Otro titular conduce los recuerdos de Styles a cuando abandonó la planta para intentar independizarse. Examinó su situación y se vio como el “monkey” de Baas Bradley. No llevaba las riendas de su propia vida, una vida que podría llamar suya sólo durante seis horas de la veinticuatro, las que dedicaba a dormir. La descripción que hace de un típico día laboral incluye madrugones, carreras para coger el autobús, escaso tiempo para la vida familiar. Esta movilidad ascendente por la escala social no le convierte en empresario explotador pero le coloca en lo más cercano a la pequeña burguesía, siempre dentro de los confines de gueto. El relato de Styles a continuación, siempre en tono de humor, describe su intento por convencer a su familia que fotógrafo es una profesión a tener en cuenta. Sigue una hilarante narración de cómo libró el local alquilado de las cucarachas y las tácticas de las autoridades hasta que, por fin, le conceden el permiso de abertura para su estudio fotográfico. Nos remite al periplo kafkiano de tantos africanos que van de granja en granja, o como Boesman y Lena de

---

<sup>1</sup> Este término está sacado de la película homónima de Donald Swanson de 1949 que retrataba al ingenuo negro rural que viene a la ciudad, pero acaba volviendo a su idílico lugar de origen.

<sup>2</sup> Horn, Andrew (1986: 213)

pueblo en pueblo — convertidos en nómadas quienes no lo eran — de patrón en patrón, y de oficina en oficina sorteando los entresijos de la burocracia. Más adelante volverá al tema al relatar la historia de Outa Jacob que es despedido por el hijo de su patrón cuando éste muere. Outa Jacob con su mujer e hijos busca empleo en otra granja y allí permanecen hasta que la mujer del amo tiene problemas con la esposa de Jacob que sirve en la casa, y de nuevo despedidos, son reducidos a vagabundear. Un relato tan parecido al de la mujer que inspiró el personaje de Lena que nos hace ver la mano de Fugard. Styles con su instancia para ejercer de fotógrafo nos recuerda a Kani y Ntshona intentando conseguir el sello que les permitiera ejercer de actores.

Si la intención de Fugard es atestiguar a través de la palabra, Styles es el historiador gráfico y plástico de la existencia de sus conciudadanos. Sus clientes se componen a menudo de gente analfabeta que acuden a un tercero que se encargue de escribir la carta a casa que ellos dictan. La escena en que Sizwe narra sus peripecias desde salió de King William's Town imita a un hombre que a través de un tercero manda saber a sus seres queridos en el pueblo que está bien. Sizwe va a incluir una fotografía como la mejor prueba de una prometida prosperidad que no sabemos si se cumplirá. Las vivencias de los habitantes de New Brighton pasan por delante de la lente de Styles cuyo nombre promete incluirles en la vanguardia de la vida moderna. Las fotografías serán los archivos que demuestran su paso por esta vida; Styles documentará por medio de la cámara sus nacimientos, casamientos, y entierros. Su tablero contiene muestras de estos registros. Niños podrán conocer a sus abuelos gracias a ellas, y los abuelos podrán morir en paz pensándose inmortalizados para la posteridad. Para la gran mayoría su fotografía será su único legado. "We own nothing except ourselves. This world and its laws, allows us nothing except ourselves" (16). Styles narra la ocasión en qué hizo su mejor retrato de familia: el viejo, sus hijos e hijas acompañados de sus cónyuges, los hijos de

éstos, veintisiete en total. Mientras va narrando, Styles imita la dignidad con que el viejo entra en el local y se sienta. “I looked at him. His grey hair was a sign of wisdom. His face, weather-beaten and lined with experience. Looking at it was like paging the volume of his history, written by himself” (15). Al contrario de algunos pueblos primitivos que encuentran los antropólogos que no se dejan fotografiar por miedo a que se les robe el alma, a los clientes de Styles poder mostrarse en pose con un traje recién comprado a plazos es toda una distinción social. Las fotografías forman el expediente de su vida familiar. El anciano murió a los dos días de ser retratado pero será su imagen la que circulará de mano en mano mientras le lloran en el entierro.

Wertheim (2000: 82) sostiene que Styles se convierte en fotógrafo/ historiógrafo cuya actividad subversiva es “to remember the lives of the “others” who have been written out of histories produced by white historians”. Nos recuerda la misión de Fugard de testimoniar. Si pensamos en cuántas fotografías habrá sacado Styles para ese documento, una alineación de ellas bien podría componer un siniestro recordatorio no sólo de las leyes del salvoconducto pero también de los sueños rotos, las ambiciones sin realizarse que Styles anima en sus clientes. Pues Styles se concentra más en repartir alegría y registrar los momentos y aspectos lúdicos o más divertidos de sus vidas. Cuando el hijo del anciano, ya fallecido, viene a recoger el retrato y lamenta que su padre no viviera para verlo, Styles señala la sonrisa con que el anciano mira a todos desde el retrato. “That’s it, brother, I said. Smile! Smile at your father. Smile at the world” (16). Styles subraya la cara positiva de la vida porque su estudio no es un lugar cualquiera. “This is a strong-room of dreams. The dreamers? My people” (12). Esas fotos que llegan a las esposas e hijos en los rincones recónditos del país desde las barriadas en torno a las grandes urbes prometen la realización de estos sueños: un marido prospero que enviará dinero a casa para que sus hijos coman y asistan al colegio.

Sizwe llega al estudio con su mejor prenda y el sombrero en una bolsa de plástico dispuesto a que el disfraz de dominguero esconda su mísero aspecto de obrero explotado, al menos frente a sus seres queridos.

Tanto Styles como Buntu tienen la ventaja sobre Sizwe de no ser analfabetos. Styles hace alarde de ello desde los comienzos de la obra cuando lee los titulares del periódico. También en la planta es a él a quien acude Baas Bradley cuando necesita saber cómo se escribe “Eye Protection Area” en xhosa. Buntu aprovecha este conocimiento para averiguar que el hombre muerto, Robert Zwelinzima, tiene sus papeles en regla. A Buntu le toca adiestrar a Sizwe en el aprendizaje correcto de los números que componen su nueva identidad. Aprenderse los números que constan en el salvoconducto se vuelve un fundamental mecanismo de supervivencia. Sizwe Bansi tendrá que memorizarlos y poder decirlos sin vacilar porque el blanco para quien todos los negros son iguales no le va a identificar por sus rasgos sino por su número. A pesar de su analfabetismo, Sizwe es consciente de los desastres que supone la política de los bantustans para la población africana, una más de las mentiras con que la población africana ha sido engañada. “... put a man in a pondok and call that independence?” (31) Porque la política de los bantustans les ha privado de las mejores tierras y les ha alejado de donde más fácilmente se encuentra empleo, obligándoles a una migración ilegal. “My good friend let me tell you ... Ciskaeian Independence is shit!” (31) Por otra parte averiguan que el muerto habita uno de los hostales, Single Men's Quarters, equivalente en Port Elizabeth a los albergues de las minas de Johannesburgo donde los hombres venidos de los bantustans conviven confinados sin sus mujeres o hijos. Buntu los describe a la perfección. “Big bloody concentration camp with rows of things that look like train carriages.” (34) Sobre el salvoconducto, *pass book*, que él no es capaz de leer, sabe Sizwe que depende la legalidad de cada paso que dé, que resume su vida pero que le

roba de su dignidad. “Take this book and read it carefully, my friend, and tell me what it says about me. Buntu, does that book tell you I’m a man?” (35) El encuentro con el muerto que tan poca atención habrá de recibir de sus congéneres hará que Sizwe reflexione sobre su propio valor como ser humano. En un monólogo que nos recuerda al de Shylock en *El mercader de Venecia* Sizwe expresa su perplejidad ante una indiferencia del ser humano ante los males del prójimo. “I’ve got eyes to see. I’ve got ears to listen when people talk. I’ve got a head to think good things. What’s wrong with me? (35). Sizwe ya está a punto de sumarse a la lista de pícaros que para sobrevivir en la sociedad organizada por los blancos tendrá que recurrir a la astucia, y es Buntu quien le inicia proponiendo la apropiación del salvoconducto del muerto. Indudablemente no logrará mantener el engaño indefinidamente y se verá metido en un buen lío. Pero resignado ya a la idea de tener que vivir con una identidad ajena, al margen de la ley, para poder prosperar, Man/Robert/ Sizwe recuerda a Buntu que en Sudáfrica no se trata de ser un ciudadano respetable o no. Los líos con la policía forman parte de la vida cotidiana del hombre negro; “A black man stay out of trouble? Impossible, Buntu. Our skin is trouble” (43).

No deja de resultar irónico que Styles se gane la vida sacando fotos que luego aparecerán en el salvoconducto, principal blanco de sus críticas, hecho que Hilary Seymour (1980:277-8) destaca como deplorable. “The play satirises the absurdities of the Pass Laws, yet one of the three characters, whose individualistic entrepreneurial initiative is portrayed in a positive light, paradoxically contributes to the functioning of those very laws”. Insinúa Seymour que Styles se vuelve partícipe de un sistema que denigra y explota a su gente. De hecho es más bien lo contrario. Styles, al abrir un estudio fotográfico en la barriada facilita a su gente un trámite inevitable y obligatorio que, de no estar él, se gestionaría en otra parte de la ciudad menos accesible para su

gente y probablemente por un fotógrafo blanco que no les trataría con la misma delicadeza y respeto. Styles sirve además de ejemplo de que el ciudadano negro puede erigirse en empresario si ésta es su meta, y que su ascenso en sociedad como fruto de su propio esfuerzo es posible. Veremos que uno de los mensajes subyacentes de la obra es que será el negro quien se tiene que responsabilizar de su porvenir, porque del blanco nada cabe esperar. Sea cual fuere el caso, la acusación de Seymour aplicaría igualmente a las mujeres de los guetos que regentaban los *shebeens* por extraer a sus vecinos dinero a cambio de un mal elaborado brebaje en el cual ahogar sus penas. ¿No se estarían estas mujeres aprovechando de la debilidad de sus conciudadanos ante las bebidas alcohólicas al establecer lugares que además ofrecen unos productos mal elaborados? Se sabe que muchas familias pudieron subsistir dedicándose aunque fuera parcialmente a esta profesión. El recelo de las autoridades y la persecución de los *shebeens* no se debía a la ingesta calidad del alcohol sino a que los beneficios no acababan en manos de los tenderos blancos y al temor a cualquier acto de violencia que podría brotar tras el consumo de alcohol. Esta posibilidad de ganarse el pan de cada día dignamente representada por un Styles independizado alza la figura del negro, que tiene su más indigna representación en el cadáver sobre el cual Buntu orina, y de cuya muerte ni siquiera merece la pena dar parte.

### *THE ISLAND*

Robben Island es una isla en el Atlántico a once kilómetros mar adentro de Ciudad del Cabo. Desde los comienzos de la colonización europea fue un lugar convenientemente empleado tanto por los holandeses como los ingleses, para aislar a quienes pudieran perturbar el orden impuesto en la colonia. Entre 1846-1931 albergó un hospital para perturbados mentales, enfermos crónicos y leprosos. En 1960 la isla fue

entregada a las autoridades penitenciarias y se convirtió en cárcel de alta seguridad para activistas políticos entre los cuales se contaron Nelson Mandela, Govan Mbeki y Walter Sisulu. A *The Island*, al igual que a *Sizwe Bansi*, se le atribuye una labor compartida de Athol Fugard, John Kani y Winston Ntshona, y presenta, por lo tanto, problemas a la hora de determinar su autoría. Una entrevista con Garalt MacLiam (1986: 14) lleva por titular una declaración de John Kani asegurándonos que “Two-thirds of the play and the cash aren’t Athol Fugard’s”. A continuación explica Kani cómo a través de un hermano que había estado encarcelado en Robben Island les llegaba información sobre cómo transcurría la vida allí. Doce años antes y en términos claramente contradictorios Kani confesaba a Peter Rosenwald (1974: 10) que la idea de la obra había surgido de Fugard. “And thus Athol came up with the idea that there was a place we never talk about, no one can write about, the press cannot talk about, not even white South Africans, free as they are, can talk about it. It is the nightmare of every member of parliament. What will happen to it in the end? That is Robben Island”. En esta polémica destaca el silencio de Ntshona. Ciertamente es que un hermano de Kani, Harry, había pasado cinco años en la isla/cárcel, pero si hemos de guiarnos por los cuadernos de Fugard, la idea de escribir algo sobre Robben Island viene de bastante atrás. En mayo de 1970 tres años antes de que se estrenara *The Island* aparece en *Notebooks* (Benson 1983: 184) “These ideas: Robben Island — six actors in space and silence”. En Junio la obra tenía ya título, *Seal Island*, y hay referencias a los uniformes, al concierto que darán los presos para los guardianes, los juegos teatrales entre los dos personajes, como el pronóstico del tiempo, el castigo impuesto de vaciar el mar en un agujero cavado en la arena: detalles que tanto forman parte del texto y trama de *The Island*. El hecho de que Fugard llevara tres años dando vueltas a la idea de una obra sobre la isla explica por qué tardaron los tres tan sólo dos semanas en prepararla para su estreno en el Space Theatre



de Ciudad de Cabo a mediados de junio de 1973. Vandenbroucke señala que el contacto de Fugard con prisioneros se remonta a la época del juicio de Norman Ntshinga, que Mabel, la esposa de Ntshinga, le informaba a Fugard de sus visitas anuales de media hora a su marido, y que el propio Ntshinga tras su excarcelación le narra personalmente a Fugard sus experiencias vividas como presidiario. Fue Welcome Duru, otro miembro de Serpent Players, encarcelado poco después del estreno de *El círculo de tiza caucasiano* quien le contó a Fugard las circunstancias en que eran transportados los presos desde Port Elizabeth a Ciudad del Cabo, trecho de unos setecientos kilómetros.

El método empleado a la hora de idear *The Island* fue idéntico al de *Sizwe Bansi* con Fugard ejerciendo de amanuense, escribiendo y reescribiendo el texto que combinaría la experiencia personal de los actores como ciudadanos negros con los informes llegados a New Brighton de sus conocidos o familiares una vez cumplida su condena en la isla. Esta manía de Fugard por tomar apuntes “even of the jokes and humour as well as the stories we had told” (MacLiam 1986: 14) no era comprendida por Kani para quien las anécdotas del barrio formaban parte rutinaria de su vida mientras que para Fugard “they had a strange fascination”. Esta fascinación por la vida y sufrimiento de la población africana, como ya hemos visto, había dado su fruto en las obras escritas sobre Sophiatown, cuya población también ejercía cierta fascinación sobre él. Una vez más el cúmulo de información de primera mano, las anécdotas, los chistes, los juicios, el contacto directo con los miembros de Serpent Players crearían una base sólida para obras que testimoniarían este sufrimiento. Otras obras venideras hablarían también de cómo el blanco acaba siendo víctima de las leyes que él mismo ha promulgado para reprimir al negro; constituye un intento por demostrar que las víctimas se encuentran a los dos lados de la barrera racial. Pero la aportación del mito de Sísifo es de Fugard, quien sentía una veneración por el pensamiento de Albert Camus y que, sin duda

explica por qué *Los justos* se encontraba entre el repertorio de Serpent Players al igual que *Antígona* de Sófocles. Una entrada en *Notebooks* de diciembre 1963 habla del impacto que le produce la lectura de Camus. “Finished *Sisyphus*. Impossible to describe the excitement, the total sympathy that exists for me with Camus’ thinking” (Benson 1983: 105). *The Island* acabaría aunando el clásico de Sófocles para alzar la voz de la protesta al concepto del héroe trágico protagonista de *El mito de Sísifo* de Camus, que convierte la aceptación de su castigo irreversible en desafío. Fugard parece conformarse con que la obra sea el resultado de un esfuerzo compartido. Cuando le preguntan si hubiera escrito estas dos obras de no haber sido por la colaboración, contesta que: “On the credit side, I think they might have had a more economical structure. On the debit side, having written them and having presented them to actors such as John and Winston, the very special energy that they use in performance might have been inhibited” (Worthen 1996: 172). Kani tardó en percibir que la labor de Fugard entre los ciudadanos de Sophiatown y posteriormente de New Brighton, entre los que contaba él, partía de un genuino deseo de aportar, testimoniar, y, de ser posible, producir un cambio en la sociedad con el teatro como su única arma. “I couldn’t believe that there could be a white man who could be so committed to our beliefs”, reconoce Kani (MacLiam 1986: 14). *The Island*, con la estructura de una obra dentro de otra, combina el arte escénico con la realidad política que por vivirla a diario en sus carnes los tres creadores la imbuyen de un verismo que trasciende lo local para hablar al universo. En 2000 y para celebrar el fin del milenio Peter Brook encargó la reposición de la obra con sus protagonistas originales en su local parisino de Bouffes du Nord. “What is extraordinary till this day is that you can see that the performers are not playing for themselves. They are really spokesmen for their nation, and that is the ancient idea of what any artist or poet is” (Logan 2000: 5). Pero anterior al encargo de Peter Brook, el Market Theatre

repusó la obra a mediados de 1995 y contó con la asistencia a una función especial de Nelson Mandela. Si durante las décadas del apartheid el mensaje de la obra se dirigía a los gobernantes blancos, en la función especial con Mándela entre los espectadores — le habrá traído amargos recuerdos de su larga estancia en las instalaciones de la isla — se pretendía recordar al nuevo líder africano que millones de ciudadanos expectantes depositaban su confianza en él. Aunque a Stanley Kaufmann la pretensión de dos presos de montar una función de *Antígona* en la cárcel de Robben Island le resulte inverosímil, — “I found this incredible” (1974: 16) — en sus memorias Mandela describe unas funciones teatrales que se montaban, sobre todo por Navidad, que parecen estar trazadas del guión teatral de Fugard. “My thespian career [...] had a modest revival on Robben Island. Our productions were what might now be called minimalistic: no stage, no scenery, no costumes. All we had was the text of the play. I performed in only a few dramas but I had one memorable role: that of Creon, the king of Thebes, in Sophocles’ *Antigone*” (2003: 182). No cabe duda que ligar a la heroína díscola griega el concepto de presos políticos en Sudáfrica es un acierto que Fugard ha buscado adrede porque vio claramente el paralelismo. Lo que resulta sorprendente es que las autoridades carcelarias hayan permitido que los presos montaran una obra tan subversiva, a menos que por ignorancia nunca se sintieran aludidos por un mito que transcurre en un lugar tan lejano geográfica y temporalmente. Por otra parte eran los presos y sus guardianes los espectadores de una función cuya subversión no traspasaba los límites de la isla volviéndose por lo tanto ineficaz. Para Mandela la elección de *Antígona* constituye en sí una declaración de principios. “It was Antigone who symbolized our struggle; she was, in her own way, a freedom fighter, for she defied the law on the ground that it was unjust” (2003: 183). Volviendo a la conversación de Kani con Garalt MacLiam, recuerda Kani que otro miembro de Serpent Players, Shark, entretenía a los

encarcelados de la isla con una versión de *Antígona* de la que él era el único protagonista. Añade Kani: “That’s where we got the idea to use the sequence in our play” (1986: 14), obviando el hecho de que Shark participó en el montaje de *Antígona* que Fugard había dirigido en una ocasión anterior para Serpent Players, y a cuyas funciones el propio Kani había asistido como espectador antes de entrar a formar parte del grupo.

### Enterrados en vida

El argumento de *The Island* no entraña dificultad alguna. El texto no es muy extenso pero su representación se alarga debido a las mímicas y momentos de acción sin diálogo. Dos hombres se encuentran cumpliendo condena en Robben Island donde son sometidos a trabajos forzados, degradantes y a veces absurdos por un vigilante cuya misión es acabar con su resistencia y reducirlos a un estado infrahumano. La isla es ese lugar donde se les envía “to be lost between life and death” (77). La relación de los dos ocupantes de la misma celda en vez de reducirse al nivel animal, la pretensión del guardián Hodoshe que les impone los trabajos, sale reafirmada a pesar de las ínfimas condiciones en que se ven intimando. Dentro de seis días habrá un concierto para los presos, alcaides y guardianes en el que participarán varios presidiarios, cada uno con su aportación. John y Winston — así se llaman los protagonistas — preparan la parte final de la obra de Sófocles, *Antígona*. Para eso llevan reuniendo a escondidas trozos de cuerda, clavos y otros objetos con que crear la corona de Creonte, además del pelo y collar de Antígona. A Winston le cuesta aprender su papel y es John quien insiste en repetirle la trama. Winston también se resiste a hacer el ridículo apareciendo travestido ante todos los presos, ya que es él quien se encargará del personaje de Antígona con falda, peluca y pecho falso. No comprende cómo se relaciona un mito de la antigua

Grecia con la cotidianidad de su existencia en una celda de la isla. Los dos presos comparten un minúsculo espacio, duermen en el suelo y alternan en entretenerse con juegos que van desde contar y escenificar una película a convertir una lata que sirve de copa en teléfono a través del cual se mantienen en contacto con tierra firme y sus amigos y familiares de New Brighton. Durante un ensayo Winston se disfraza de Antígona produciendo la risa de John. Su hombría ofendida, Winston declara que no hará el papel de Antígona. John es llamado a la oficina del alcaide y le anuncian que será puesto en libertad dentro unos tres meses, lo cual provoca la envidia de Winston y una casi ruptura de la amistad que a pesar de las dificultades de la convivencia en la celda se anunciaba inquebrantable. Pero Winston por fin comprende el mensaje del discurso de Antígona y la representación se realiza convirtiéndose en una protesta en toda regla y una apelación a los derechos humanos que están por encima de las leyes establecidas por el gobernante de turno.

La obra empieza con los dos protagonistas durmiendo en el suelo de la celda. Suena una sirena y un cambio de luz revela a dos hombres vestidos de pantalón corto caqui, las cabezas rapadas, atrapados dentro de una fosa de luz, ocupados en una tarea que por lo que dura en silencio se hace eterna para el público. Dan paladas, uno por un lado, el segundo por el otro. Llenan carretas de arena; cada uno deposita el contenido de su carreta en el lado contrario para volver a cavar y llenar. Es una labor que el dramaturgo describe como “back-breaking” y “interminable” (47).<sup>1</sup> Diez minutos de acción sin sentido puede resultar exasperante. Originalmente esta primera labor de los presos duraba mucho más. La intención era ilustrar la monotonía de las vidas de los presos y lo absurdo de sus esfuerzos, pero ya desde los comienzos de la obra entrevemos un castigo sisifiano, un ciclo interminable de acabar y vuelta a empezar. La arena reemplaza la

---

<sup>1</sup> Las citas del texto provienen de *Statements. Three Plays*.

pedra que Sísifo ha de subir rodando hasta la cima de la montaña. La mímica de esta actividad resulta tan agotadora que los actores acaban sudando y jadeando. Se corta cuando suena un silbato. Los actores ahora están esposados de manos y pies y de esta manera son obligados a una carrera a tres pies que les devuelve a la celda. Por el camino son golpeados por un invisible guardián; a la puerta de la celda son cacheados; caen exhaustos, doloridos e indignados al suelo de su celda. Frente a esta estampa de degradación sigue una que demuestra que el régimen carcelario, instrumento de un estado que intenta eliminar cualquier vestigio de humanidad en los que se resisten a él, no ha logrado acabar con la solidaridad humana. Comprobando sus heridas — Winston ha sido golpeado en un ojo; a John le molesta un tobillo y le sangra un oído — John orina en las palmas de sus manos y lava el ojo de Winston. Winston que reacciona más airadamente profiriendo gritos contra Hodoshe, una vez que se haya calmado limpia en turno la sangre del oído de John con su camisa. Como en tantas obras de Fugard los dos personajes encerrados en un espacio constreñido tienen que aprender a convivir porque su existencia el uno al lado del otro, cumpliendo condenas cuya duración se desconoce, sólo se hará llevable siempre que comprendan y acepten su interdependencia. Se me ocurre que esta imprescindible interdependencia y tolerancia de los dos hombres en la celda no es otra cosa que una alegoría de las dos sociedades sudafricanas de la tierra firme. Fracasan las tácticas de Hodoshe para convertir en odio una relación basada en sentimientos fraternales. Atarles hasta impedir su autonomía de movimiento podría bien conducirles a aborrecer la presencia del otro. Mientras le limpia la sangre del oído Winston afirma esta hermandad redentora con las palabras “Nyana we Sizwe” (48) que en xhosa significan “hermano de la tierra”. El trato recibido a manos de Hodoshe, xhosa por moscarda, tiene como fin bestializar a los presos, pero como observa Wertheim (1987: 231) “it is the white Hodoshe who is reduced by Fugard to a character in a mean-

spirited beast fable. John and Winston remain triumphantly human”. La moscarda se alimenta de carne muerta. Son los presos, muertos en vida, quienes proveen su dieta. En contraste con la animalidad de Hodoshe, la humanidad de John y Winston se nos antoja aún más frágil y venerable al ver a dos hombre adultos ataviados de pantalón corto de caqui como si de dos colegiales se tratara. El empeño de las autoridades carcelarias de imponer en los presos un rango de *boy*, que en Sudáfrica lleva la doble aceptación de muchacho y criado para todo, fue algo a lo que Nelson Mandela se opuso tenazmente durante su estancia en Robben Island. No descansó hasta lograr que a sus conciudadanos encarcelados se les vistiera con el debido atuendo de hombres. “From the very first day, I had protested about being forced to wear short trousers” (2003: 82). Tampoco se presto a llamar *baas* a sus guardianes, esa palabra que le colocaba en el extremo inferior del eje patrón-criado. El aparentemente pequeño gesto de Winston de limpiarle la sangre a John con la punta de su camisa adquiere una magnitud repleta de generosidad y compasión, cualidades humanas muy valoradas si tomamos en consideración la poca ropa que a cada preso se le otorgaba y la dificultad que entraña mantenerla limpia. De nuevo la alusión bíblica que Fugard logra incluir en sus obras: Verónica limpiándole la cara al Cristo caído en un gesto que nos habla de compasión humana. Pero es que antes de llegar a Robben Island los presos ya habían pasado por un rápido proceso de aprendizaje en convivencia forzada que pondría su humanidad a prueba: aguantar hacinados en una furgoneta policial sus heces y orines durante unas siete horas de traslado desde Port Elizabeth a Ciudad de Cabo, punto de embarque rumbo a la isla. Están hermanados en el sufrimiento. Lo que le ocurre a uno le ocurre al otro como bien simboliza la carrera que hacen a tres patas hacia la celda al comienzo de la obra, para la cual cada uno inventa su truco. “*They start to run ...John mumbling a prayer. Winston muttering a rhythm for their three-legged run*” (47). *The Island* tiene

como hilo conductor el mito griego de Antígona, que culminará en la representación de la escena cuarta, pero los castigos a los que son sometidos los presos por el invisible Hodohse, nos remite inevitablemente a otra leyenda, la de Prometeo, que a diario ve como un buitre le picotea el hígado en un interminable castigo que se renueva a diario, de la misma manera que la moscarda se alimenta, aunque sea metafóricamente, de la carne podrida de los presos. Los esfuerzos de Hodoshe en representación de las más altas autoridades de sustraerles lo único inalienable, su condición humana, están destinados al fracaso que se hace manifiesto en cada ocasión que uno de los dos pronuncie: “Nyana we Sizwe”, hermano de la tierra.

## Influencias

*The Island* se mantiene fiel a las influencias que operan invariablemente en el teatro de Fugard: la corriente clásica, el canon occidental, el teatro del absurdo, el teatro pobre. No siempre resulta fácil fijar donde termina una y empieza la otra. Todas estas influencias conviven bajo el sello inconfundible del empleo de la palabra imperante en sus textos que convierte a su portavoz, el actor, en objeto central de la puesta en escena. El decorado de *The Island* hace honor al teatro pobre de Grotowski por su minimalismo y como bien observa Worthen (1996:171) “For while *The Island* is an example of poor theater, it also stages poor theater in John and Winston’s production of *Antigone*”. En otras palabras, tanto la obra como la obra dentro de la obra son presentadas en guisa de teatro pobre. Los dos presos van recogiendo y guardando escondido cualquier objeto insignificante que les sirva para crear un atrezzo insignificante en términos teatrales pero cargados de significado: clavos, ramales de cuerda que servirán para construir la corona de Creonte o la peluca de Antígona, símbolos de la fragilidad femenina enfrentada al poder regio. El preámbulo, dos hombre cavando durante lo que parece una eternidad,



seguida de una persecución bufa, a tres piernas, con golpes a manos de un guardián invisible — a pesar de la crueldad nos evoca una estampa chaplinesca— nos remite a la actividad repetitiva o inactividad irritante de los personajes de Beckett. Fugard entra en contacto con el mundo de Beckett años atrás cuando dirigió un montaje de *Esperando a Godot* para un reparto negro en Johannesburgo en 1962 y no hay que olvidar los ecos de Beckett que resuenan por *Boesman and Lena*. Pero Fugard sigue empleando las técnicas brechtianas de distanciamiento, haciendo que los personajes se llamen igual que los actores que los encarnan: John y Winston, creando una conciencia en el espectador de que se trata de teatro. John y Winston son, después de todo, dos chavales del barrio de New Brighton que se dedican al teatro. Sin embargo la situación escenificada por dos personas de carne y hueso con los nombres de John y Winston no resulta menos verídica por ello; alcanzan John y Winston el rango alegórico de representar a cualquier ciudadano de New Brighton y de Sudáfrica. Cualquier espectador de New Brighton tiene un familiar, amigo o conocido en la isla. Nada garantiza que los dos, vecinos de New Brighton interpretando a dos presos no acaben en la isla objeto de los vilipendios que representan, el mismo trance por el que ya habían pasado varios miembros de Serpent Players. Las tribulaciones de los ocupantes de la celda forman parte de las nuevas y rumores que llegan a la barriada de un lugar sobre el cual está prohibido hablar. Otro toque brechtiano es el del teatro dentro del teatro que permitirá que Fugard aúna una situación africana a las influencias occidentales modernas mencionadas y el texto clásico de Sófocles. La trama aportada por los tres colaboradores describe el lugar (Sudáfrica), el contexto (el apartheid), el conflicto (los partidos ilegalizados y las leyes de los salvoconductos), la represión y brutalidad de los gobernantes. Sófocles aporta la corriente ideológica, la espina dorsal ética que encenderá la mecha de la resistencia; justificará el enfrentamiento y reto a la autoridad. Hay leyes más válidas que otras. Hay

leyes que no deben ser acatadas por enfrentarse a lo éticamente correcto. Winston se resiste a entender la analogía de un mito griego tan ajeno a su vida en la tierra africana tan distante de Grecia, cuya voz reverbera a través de los siglos. En *The Island* confluyen la tradición y modernidad del teatro europeo con la tradición africana de la oralidad tan presente en esas historias inventadas y escenificadas con que John y Winston se entretienen y se consuelan. El deseo de Brecht de involucrar al público se funde con la tradición oral que se dirige al espectador alimentándose de su participación. Cuando por fin John y Winston, Creonte y Antígona se enfrentan, Winston se dirige al público que dado las circunstancias de la obra están sentados donde lo estarían los demás encarcelados y guardianes para quien se monta la función. El público ocupa no sólo el lugar de sí mismo sino también el de los presos y guardianes. Se dirige a ellos como “Brothers and Sisters of the Land!” En estos términos se ha dirigido a John en varias ocasiones. Esta vez es el público quien se tiene que sentir identificado con e incluirse en esa gran hermandad africana de la que forma parte Winston/Antígona a punto de ser enterrada en vida. El público dará testimonio del sacrificio del que es capaz Antígona por mantenerse fiel a sus principios. Desde esta perspectiva es *The Island* un producto híbrido que serviría al igual que *Sizwe Bansi* de precedente para un teatro híbrido que marca la actualidad teatral sudafricana y aunque se pueda argumentar que pesa lo prestado de la tradición europea, recordemos que la autoridad que está siendo menoscabada con su propia arma, que hace frente común con la tradición local, es también la impuesta por los europeos.

## Las dos Antígonas

Hay un trecho de ocho años entre *The Island* (1973) con su alusión a Sófocles y la producción que Fugard dirigió para Serpent Players en New Brighton que se estrenó en

junio de 1965 en St. Stephen's Hall. John y Winston como miembros de Serpent Players aluden a ese estreno en el texto; particularmente John quien llegó a verlo, y evidentemente el potencial subversivo del texto sofocleano le produce tal impacto que ahora John, el preso — la línea definitoria entre personaje y persona está difuminada — lo resucita con nostalgia.

JOHN: Jesús, Winston! June 1965.

WINSTON: What?

JOHN: This man. *Antigone*. In New Brighton. St. Stephen's Hall. The Place was packed, man! All The big people. Front row ... dignitaries. Shit those were the days. Georgie was Creon. You know Georgie?

WINSTON: The teacher?

JOHN: That's him. He played Creon. (53-54)

Estos recuerdos aportan al texto una dosis de información verídica que se prestan a difuminar más aún la frágil línea entre ficción y realidad y homenajean a los miembros de Serpent Players que participaron en ese montaje: Georgie, Mulligan<sup>1</sup> y Nomhle en el papel de Antígona. La actitud de las autoridades frente a las dos obras difiere. En 1965 A Fugard se le veta la entrada en la barriada de New Brighton para supervisar el ensayo general. A Serpent Players les queda tajantemente prohibido realizar funciones ante un público blanco en Port Elizabeth. Las prohibiciones componen la mejor prueba de que el régimen vio el texto clásico como una protesta encubierta. En 1973 *The Island* no sufre el mismo acoso por razones que son sólo el fruto de nuestras especulaciones. Se estrenó en el Space Theatre de Ciudad del Cabo cuya dirección sabía manipular a su favor la trampa que acompaña cada ley. El público blanco ante el cual Serpent Players no podía actuar años antes era ahora mixto y el local se definía como un club privado. A

---

<sup>1</sup> George Mnci y Mulligan Mbiqwana

estas alturas Fugard era una figura de la escena de talla mundial y cualquier intento de censurar su actividad teatral no hubiera pasado desapercibido. Quizá pese más que ninguna consideración el hecho de que se estrenara con el nombre de *The Hodoshe Span*, siendo Hodoshe el guardián/capataz que martiriza a los dos protagonistas que forman parte de su equipo de trabajo. Queda clara la analogía entre los presos y animales en este título: span en afrikaans significa yunta de trabajo. De los dos es John quien tiene la trama de *Antígona* con su mensaje político muy clara en la cabeza. Winston, que no acaba de percibir la analogía — es tal el efecto *desfamiliarizante* del mito griego para un africano — es, sin embargo, el más subversivo de los dos. Nos informa el texto que Winston, el personaje, está encarcelado por haber participado en una campaña de protesta por la ley que obliga a los negros a portar salvoconductos. Ésta terminó en la quema de los mismos delante la comisaría. Vandenbroucke opina que es ésta la pieza más claramente política de Fugard y en la que los personajes se muestran menos impotentes. Los dos presos lo están por haber participado en alguna acción que el gobierno consideró subversiva. Están John y Winston politizados de mayor grado que Boesman, Lena o los hermanos de *The Blood Knot* por estar también menos alienados. En efecto, el texto muestra, en referencia a sus vidas fuera de la cárcel, dos hombres sociables, muy integrados en su sociedad y barrio. Es el sentimiento compartido de ser miembros de una misma comunidad que les lleva a dirigirse a menudo con la palabra hermano. Al igual que Sizwe Bansi que da un paso adelante en busca de una solución, aunque ilegal, a su situación, John y Winston no aceptan su coyuntura pasivamente. “John and Winston have taken an active hand in their fate by contravening the law. They are victims of a political and judicial system like Creon’s, in which they do not face an accusing witness. Still, they are not passively powerless” (1985: 131). Al comienzo de *The Island*, en cuanto alcanzan su celda heridos y humillados, es Winston

quien protesta profiriendo gritos e insultos a Hodoshe mientras que John se muestra menos dispuesto a incurrir en la ira de las autoridades. “Leave him, Winston. Listen to me, man! If he comes now we’ll be in bigger shit” (47). Cuando John recibe la noticia de que su pena ha sido reducida, Winston pasa de la alegría, a los celos y al miedo de lo que su paso por la isla puede obrar en él. Sabrá reconocer en old Harry, un preso de setenta años, al preso cosificado por el trabajo absurdo. A Harry le tienen en la cantera picando pierda. Lleva tanto tiempo haciéndolo que se vuelve de la misma materia que él trabaja. Ya ni recuerda el por qué de su encarcelamiento, y remedando a Sísifo según lo concibe Albert Camus, se aplica a su ardua tarea con alegría cumpliendo su castigo en un ciclo interminable. Acabar como old Harry, presa del valiente pesimismo tomado de Camus, es lo que teme Winston a quien ya hemos visto en una tarea parecida a la de Harry al comienzo de la obra.

Antígona se gana la simpatía de los dioses. En la isla nadie deparará simpatía, nadie se pondrá del lado de lo reos. Sólo les queda un sentido de hermandad reiterado en las palabras “Nyana we Sizwe”. Al igual que Antígona, los presos de la isla serán emparedados sin que se cumpla justicia con ellos, sin la esperanza de que su acto de desafío haya obrado el milagro — esto era cierto al menos en 1973 cuando la llegada de Mandela al poder y el desmantelamiento del régimen apartheidista ni se vislumbraba. El enfrentamiento de Winston/Antígona con John/Creonte producirá el desespero político al salir triunfador un régimen incapaz de renovación. Durbach sugiere que es ésta la razón por la que *The Island* no fue hostigada. Creon en representación del opresor sale ganador y será ésa la lección que el público extraerá de su visión. “Could this have been how the censor read the play — as a dire warning to all political dissidents — and why it saw no need to harass Fugard’s production of *The Island* as it had Antigone in 1965?” (1984: 262)

*The Island* es una obra que nos ofrece una muestra práctica del poder del teatro para cumplir distintas funciones. Recurriendo al teatro dentro del teatro subraya el paralelo entre la situación política ajena, la de Antígona en la antigüedad y la de sus protagonistas, yuxtaponiendo el mito y la realidad, uniendo dos continentes, acercando dos momentos históricos; alcanza así una de sus dimensiones: la política. Nos habla también del poder del teatro para recrear la vida de uno, y del teatro como medio de supervivencia. John y Winston se turnan en la celda a entretenerse relatando películas que han visto, acudiendo a su imaginación para recrear el mundo de fuera conocido y desconocido, apropiándose del mundo ficticio del celuloide o transportándose a través de un imaginario hilo telefónico a su vida real, la de New Brighton. Las circunstancias de su encarcelamiento los convierten en actores aficionados que idearán sus propios guiones, las escenificarán con uno haciendo de público del otro. Tal es el poder del teatro para crear la ilusión de realidad que mientras que John habla con New Brighton por teléfono, Winston apenas puede contenerse. [*Winston can no longer contain his excitement. He scrambles out of his bed to join John, and joins in the fun with questions and remarks whispered into John's ear. Both men enjoy it enormously.*] (57) Este juego combina inventiva lúdica con realidad. Al otro lado del hilo telefónico se encuentra un amigo de New Brighton con quien pueden intercambiar noticias: Scott, el dueño de la sala funeraria, probablemente la mismo donde trabaja Dhlamini que en *Sizwe Bansi is Dead* le habla a Styles de la tienda vacía de al lado que Styles acabará alquilando para convertirla en estudio fotográfico. En seguida se pone al teléfono Sky. ¿Será el mismo Sky que regenta el *shebeen* a donde Buntu lleva a Sizwe Bansi? La conversación imaginaria de John nos recrea todo un mundo poblado de personajes reales que tanto John como Winston conocen: Mangi, Visu, Princess, la esposa de John. Reciben las noticias de sus familiares que querrían recibir y mandan sus recuerdos y cariño, puesto

que el contacto real con sus familiares que las autoridades les permiten es prácticamente nulo. Ya hemos visto que Norman Ntshinga recibía una visita anual de media hora de duración. A veces las autoridades penitenciarias tomaban la cruel decisión de no dejar que en preso se viera con un familiar ni siquiera en esas contadas ocasiones, y después de un viaje tan dificultoso y largo, el familiar se veía obligado a ponerse de nuevo rumbo a casa sin que el deseado encuentro se realizara.

John tiene más conciencia de este poder del teatro para obrar reacciones insospechadas en el actor y su público. La primera vez que Winston se coloca la peluca y pecho falso encarnando a Antígona, a John se le escapa la carcajada. A Winston no le cabe la menor duda de que se volverá en el hazmerreír de los presos que han de formar el público el día de la función. Se niega a seguir adelante interpretando un rol que le emascula. A John le cuesta convencerle que la risa será sólo una reacción inicial que en seguida será superada y sustituida por la máxima atención, porque es ése el poder del teatro.

WINSTON: No! You get this brother... I am not doing your Antigone! I would rather run a whole day for Hodoshe. At least I know where I stand with him. All *he* wants is to make me a 'boy' ... not a bloody woman.

JOHN: Okay, okay.

WINSTON: Nothing you can say. ...

JOHN: [*shouting the other man down*]. Will you bloody listen!

WINSTON: [*Throwing the wash-rag down violently*]. Okay. I'm listening.

JOHN: Sure I laughed. *Ja ... I laughed*. But can I tell you why I laughed? I was preparing you for ... stage fright! You think I don't know what I'm doing in this cell? This is preparation for stage fright! I know those bastards out there. When you get in front of them, sure they'll laugh ... Nyah, nyah! ... They'll laugh. But just remember this brother, nobody laughs forever! There'll come a

time when they'll stop laughing, and that will be the time when our Antigone hits them with her words. (60)

John ahora invierte la situación. Se coloca él la peluca y los pechos para que sea Winston quien se ría. Winston sigue sin convencerse. John intenta explicarle que el teatro tiene ese poder de no dejar que el público olvide la persona detrás del papel — Winston no será menos hombre por estar disfrazado de mujer — al tiempo que se deja cautivar y ser provocado a pensar. “Who cares about that as long as they laugh at the beginning and listen at the end. That's all we want them to do ... listen at the end!” (62)

### Desafío, castigo y heroísmo trágico

En una crítica escrita tras ver una reposición de *The Island* en 1995 Mark Gevisser destaca que la visión de la obra provoca otra lectura. “The performance works, within the prison-context, as a lightly-coded metaphor for the South African liberation struggle: Antigone, a stand-in for Mandela at the Rivonia Trial, defying the unjust law of Creon to obey her conscience” (1995: 34). La palabra ‘lightly’ sólo se puede aceptar en el contexto de una Sudáfrica que ya se había sacudido el yugo del apartheid de encima, que ya tenía a Mandela como su presidente, y que podría y debería, a partir de ese momento, llevar a cabo una política de revisionismo histórico que incluiría el tema tabú de la isla y los ciudadanos que sus celdas poblaron. De hecho el 11 de febrero de 1995 se celebra en la isla una reunión de más de mil ex presos en la isla que posteriormente, en enero de 1999, había sido declarada patrimonio mundial por la UNESCO. Mucho se ha dicho del paso de Mandela por la isla, pero no es Mandela cuya figura aún no cobraba la trascendencia que habría de attingir tras su liberación, quien pone en marcha el motor creador por Fugard, sino reos más anónimos, cuyos nombres no hubieran merecido un renglón en los periódicos aunque fuera posible escribir sobre



ellos. ¡Cuántos de los que aguardaban juicio en las celdas de Craddock, donde Fugard asistió al juicio de Norman Nthsinga, no acabarían haciendo el largo viaje a la isla que John y Winston describen en la escena segunda. La metáfora de Antígona como Mandela resulta demasiado fácil y casi inevitable porque fue a esta reposición de *The Island* que asistió Mandela. Con Mandela entre el público parece obvio que el alegato de Antígona/Winston pro la libertad fuese dirigida, ya no a Creonte, sino a quien se convertía en el futuro líder del país. El grado de subversión cuando se estrena *The Island* en 1973 es mucho mayor antes de poder servirse de una figura relevante como la de Mandela, y su aportación a los cambios políticos que permitieron la llegada de Mandela al poder es inmensa, como apostilla Brian Logan (2000:5) en un comentario que de paso redime a Fugard de las críticas de liberal aprovechado. “The play did an enormous service for South Africa, which was to make the suffering South African not an object of white liberal compassion, but a rich human being to be respected and admired”. Dentro del contexto del apartheid *The Island* resulta doblemente política y osada. El enfrentamiento entre tío y sobrina, gobernante y ciudadana, presentado en *Antígona* es político y, por este motivo, ha sido a través de la historia de la política el texto prohibido y circulado en secreto por excelencia, como nos recuerda George Steiner. Que Fugard convierta esta confrontación en la escena apoteósica de un texto ubicado en la isla, máximo símbolo de represión y donde cientos de hombres han ido a dar con sus huesos por sus convicciones políticas, no puede tratarse de otra cosa que una toma de postura nada accidental sino reiterada; en primer lugar en el montaje primitivo que Serpent Players realiza de *Antígona*, y luego insistiendo en el tema, haciendo que la disensión resucite en el corazón de uno de los bastiones de la represión, Robben Island, metáfora del lugar donde Antígona será emparedada. “Take her straight from where she stands, straight to the island” (77) son las órdenes de Creonte. Dos milenios más tarde, la

problemática y consecuencias son las mismas; sólo varían los pretextos y los contextos. Las injusticias en Sudáfrica ocupan el núcleo de las desavenencias en lugar del entierro de Polinices.

*The Island* posee una estructura circular. Terminan John y Winston esposados y corriendo a tres piernas como al comienzo de la obra al tiempo que los focos se van apagando sobre el escenario. No sabemos qué efectos prácticos surtirá el discurso de Antígona cuando se hayan apagado del todo las luces. La impresión es que los dos hombres vuelven al mismo castigo del comienzo, quizá destinados a una eterna carrera, a un cavar arena sin fin, a un eterno intento de vaciar el mar en un agujero en la playa, o picando piedra en la cantera. Lo que sí sabemos es que los reos han realizado un acto de desafío y que, por la coyuntura de su miserable existencia en la isla, habrán de pagar un precio: su exposición repetida a los castigos arbitrarios de Hodoshe. *Sizwe Bansi is Dead* tiene un final más optimista. Sizwe sale con la suya aunque sabemos que será cuestión de tiempo antes de que sea descubierto y hecho entrar en vereda. Los finales de *The Blood Knot* y *Boesman and Lena* nos dejan con el sabor amargo de una victoria imposible. Los destinos de sus protagonistas, encerrados en un marco socio-político tan férreamente impuesto, pesan en demasía. Los vemos apegugando con una coyuntura incambiable, irremediabilmente conformes, según se mire, o derrotados de antemano. En cambio John and Winston han disfrutado de su momento de rebeldía. Cumplirán las tareas impuestas por Hodoshe con una alegría desafiante por saberse inquebrantables. Este concepto lo toma Fugard del ensayo de Camus sobre la mítica figura de Sísifo, atrapado en el infierno, empujando una roca hasta la cima de una colina en un ciclo inagotable. Cuando llega a la cima, la roca se desliza de nuevo hacia el pie de la colina, y Sísifo inicia de nuevo su descenso. Según Camus es justo en este momento, cuando se dispone Sísifo a bajar, que en un momento de inesperada clarividencia aprecia

enteramente lo absurdo de su situación: “Meaningless Absurd Labour: Punishment. Sisyphus”, apunta Fugard en su cuaderno (Benson 1983: 112). Sísifo se concienza cuando mira para abajo y divisa el camino que ha de volver a recorrer para recoger su carga. Esta misma epifanía le viene a Winston cuando se imagina solo en la celda tras la liberación de John. Se imagina pudriéndose en la isla y convertido en piedra a la semejanza de old Harry, que trabajando en la cantera se ha vuelto piedra, “They’ve changed him. They’ve turned him into stone.” (71). Una vez lograda su cosificación, ya no reconoce los motivos de su encarcelamiento. Sin embargo la figura de old Harry no alcanza la dimensión trágica de Sísifo y Winston. La diferencia radica en tener conciencia del círculo imparable y absurdo en el cual están atrapados. “Si este mito es trágico lo es porque su protagonista tiene conciencia” (Camus195: 159). Old Harry se aplica alegremente a la piedra y cincel sin producirnos pena alguna porque ignora su deplorable condición. Winston, al igual que Sísifo, acaba aceptando su castigo como consecuencia de un acto cometido a plena conciencia: el haber roto su salvoconducto ante la comisaría. Sabiendo que su derrumbamiento sería la victoria para el régimen, sigue adelante con la puesta en escena del enfrentamiento de Antígona con su tío sin importarle las consecuencias; las cuales aceptará con una alegría desafiante.

WINSTON: I buried the body of my brother Polynices.

JOHN: Did you know there was a law forbidding that?

WINSTON: Yes.

JOHN: Did you know the consequences of such defiance?

WINSTON: Yes.

(75)

Fugard nos presenta sus protagonistas como héroes trágicos que al igual que Sísifo vuelve a recoger su roca con una sonrisa. La resignación a su castigo les sustrae a los

dioses la victoria buscada sobre él. “Your threat is nothing to me, Creon” (76), le espeta Winston/Antígona. John/Creonte imparte sentencia mandándola llevar a la isla, “condemned alive to solitary death” (77). Pero antes, se ha dirigido a los guardianes y demás presos, representados por los espectadores, abarcados todos en su “Brothers and Sisters of the Land!” (77), y luego a sus dioses, “Gods of our fathers! My Land! My home!” para que atestigüen sus convicciones y sacrificio. “I go now to my living death, because I honoured those things to which honour belongs”.

De este modo la obra funciona como crónica de una lucha que culmina en la liberación de Mandela y otros líderes, genuinos representantes de su pueblo, pero también nos habla del papel que el teatro juega en una sociedad sometida a una represión intensa como lo estaban las comunidades no blancas de Sudáfrica, aludiendo al concepto brechtiano según el cual los elementos evasivos o lúdicos conviven con esos elementos que obligan a pensar al espectador.

## ***STATEMENTS AFTER AN ARREST UNDER THE IMMORALITY ACT: LA POLÍTICA DEL SEXO***

Esta obra suele aparecer publicada junto a *Sizwe Bansi is Dead* y *The Island*, formando un trío denominado los Statement Plays. Han sido clasificadas de este modo por considerarse las tres obras en que Fugard señala el dedo de manera inequívoca a unas leyes específicas impuestas por el régimen apartheidista y las nefastas consecuencias de estas leyes en quienes sufren sus dictados. Mientras que en *Sizwe Bansi is Dead* el blanco de su crítica es la ley de los salvoconductos, en *The Island* destaca el tema de la prohibición de los partidos políticos reivindicatorios de los derechos de la población negra, en *Statements* lanza Fugard sus piedras contra la Ley de Inmoralidad. Las tres obras se representaron en el Royal Court de Londres durante una temporada monográfica dedicada a Sudáfrica en 1973-4. Sin embargo una anterior versión de *Statements* ya había sido representada en el Space Theatre de Ciudad del Cabo a finales de marzo 1972 protagonizada por Fugard e Yvonne Bryceland que juntos ya habían encarnado los dos personajes de *Boesman and Lena*.

La incluyo entre las obras que Fugard, residiendo entonces en Port Elizabeth, escribe durante ese período en que alterna su labor literaria de carácter más privada con la colaboración experimental con Serpent Players. Al contrario que las tres obras anteriormente comentadas, es *Statements* el producto exclusivo de la pluma e ingenio de Athol Fugard. La aparición de la palabra *Statements* en el título de la obra alude directamente a la declaración que hace el sargento du Preez a quien podría ser el juez sobre las circunstancias en que se arresta a la pareja de amantes, ella blanca y él mulato. Al dirigir su informe y declaración hacia el público, convierte el sargento la sala de teatro en sala de audiencia adjudicando al público el doble rol de juez y asistentes al

juicio. Los dos reos también hacen sus declaraciones bajo la cegadora mirada del foco. Indirectamente, alude la palabra a la intención del autor de servir de testigo, *make a statement*, sobre una injusticia más, convirtiendo toda la obra en una afirmación de principios. En este caso, una ciudadana blanca cuenta entre las víctimas de los atropellos del sistema. No hay que olvidar, y Gladys, el personaje femenino de *A Lesson from Aloes* se empeña en recordárnoslo, que las leyes del apartheid cobran víctimas a los dos lados de la barrera racial: “Politics and black skins don’t make the only victims in this country” (Fugard 1981: 74). Lo confirman los hechos reales en que se basa la obra, revistiendo la trama de mayor verismo, y las fotografías publicadas en un periódico afrikaans del dicho caso, en que una bibliotecaria blanca mantuvo un idilio con un maestro de escuela mestizo en De Aar, localidad del Karoo. Fugard no entra en los detalles del juicio ni nos revela el desenlace final del caso de Frieda y Errol; así se llaman los personajes de *Statements*. No sabemos si serán condenados a cumplir condena, si Frieda será repudiada por sus vecinos. En el caso real, el maestro de escuela acabó suicidándose.

Es *Statements* una obra que no recibió la atención a la que estaban acostumbradas las demás obras de Fugard. Tampoco fue recibida con el diluvio de artículos críticos que las demás obras provocaron y siguen provocando. Entre los factores que juegan en su contra: la estructura de la obra, y al grado de experimentación que Fugard pone en práctica se suma el tema central de las relaciones prohibidas entre personas de distintas razas que la convirtieron en una obra tachable de localista. De hecho, de no tratarse de la Ley de Inmoralidad que le presta ese carácter sudafricano a la obra, la trama de una relación adúltera cualquiera no lograría mantener nuestro interés. En Sudáfrica las relaciones adúlteras son vistas como en cualquier otro país occidental, y sólo el hecho de que el amor encuentre la barrera racial como traba aporta su potencial para el

escándalo y las convierten en problemas de índole político. El público fuera de las fronteras de Sudáfrica no apreciaría del todo una situación dramática surgida de una ley insólita que quizá ningún país, a excepción de Sudáfrica, haya conocido y con el que difícilmente se podría identificar. Aún así los informes del embajador sudafricano en Londres no dejaban duda alguna sobre el daño que las representaciones de la obra obraban de cara a la imagen de Sudáfrica en el extranjero. Para quienes se acostumbraron a ver tratados los temas más apremiantes del apartheid en las obras de colaboración con John Kani y Winston Ntshona, la vuelta de Fugard a un trabajo de carácter más reflexivo e intimista les pareció carente de compromiso.<sup>1</sup> La pareja de *Statements* no dedica tiempo alguno a peroratas sobre la Ley de Inmoralidad a que contravienen, pero planea siempre sobre sus encuentros el nerviosismo de la visita inesperada e indeseada del largo brazo de la ley. De hecho, la pareja discurre sobre el daño que pueda sufrir la esposa e hija de Errol. Al entablar esta relación doblemente ilícita aceptan la posibilidad de ser atrapados por la policía, pero el grado de amor que pueden ofrecerse y compartir está en juego al haber ya una esposa a quien corresponde lícitamente este amor. La naturalidad con que la pareja se entrega, a pesar de un castigo en ciernes, desmiente cualquier noción de crimen o mal con que el gobierno reviste la Ley de Inmoralidad. Cuando por fin son atrapados — cuánto más duradera la relación mayor la probabilidad de ser descubiertos — recurren los dos a los clichés establecidos, de mulato arrepentido él, con promesas histéricas de que no volverá a suceder, mientras que ella examina su cuerpo como buscando la fuente del mal en él. Es la consecuencia del miedo y la humillación operando en las tácticas del estado, intruso en el terreno privado del ciudadano, que pone al descubierto la fragilidad de las personas, plasmando su intimidad en unas fotografías. La cámara inmortaliza la desnudez de Frieda que ella

---

<sup>1</sup> Fatima Meer, figura destacada del Movimiento de Concienciación Negra encarcelada en Robben Island es mencionada en este contexto por by Dennis Walder en *Writers and Their Work, Athol Fugard*, p.63

por pudor no era capaz de regalar al ser amado en la intimidad. Errol intenta tapar sus genitales con su sombrero cual Adán y Eva expulsados del Paraíso cubriendo sus partes con hojas representados en tantos cuadros del Medievo y Renacimiento.

Se abre el telón para revelar una pareja desnuda tumbada sobre una manta, compartiendo un momento de ternura postcoital en la semioscuridad. Se trata de Frieda Joubert, una bibliotecaria blanca y Errol Philander el director de la escuela de la comunidad mestiza de Bontrug, la barriada para mulatos en las afueras de Noupoot de la comarca semidesierta del Karoo. Durante lo que se nos presenta como el típico intercambio de nimiedades de una pareja tras el acto amoroso vamos descubriendo que Errol es hombre casado y padre de una niña pequeña, que cada vez que se acerca a visitar a Frieda lo hace intentando no levantar sospechas entre los vecinos blancos de Frieda. Los encuentros los tienen en la biblioteca a la cual Errol accede por la puerta trasera, la que le corresponde como hombre de color. Frieda es seis años mayor que él. Se conocieron cuando Errol acudió a la biblioteca en busca de unos libros que le facilitaran un trabajo que él había de entregar como parte de un curso a distancia que realizaba. Por ley Errol no tiene acceso a la biblioteca que se ubica en una zona para ciudadanos blancos. La predisposición de la bibliotecaria a ayudarlo los coloca en una situación que se vuelve, con el roce, cada vez más íntima y se convierten en amantes. El Karoo está pasando por una sequía que ya afecta gravemente a la población de Bontrug. Esta escena idílica de los amantes que se acarician mientras intercambian naderías es rudamente interrumpida por la policía secreta que, rompiendo una ventana, ilumina la pareja con una linterna para fotografiarla, consiguiendo así las pruebas que han de presentarse en el juzgado. La entrada en escena del Sargento du Preez coincide con una serie de efectos de luz parpadeantes que imitan los focos aplicados durante un interrogatorio, o el relampagueo del flash de la cámara fotográfica aturdiendo a los



amantes que por separado intentan taparse como puedan, al tiempo que balbucean incoherencias, sabiéndose cogidos en fragante. Sigue la declaración del sargento y lo que se presenta como una réplica de Frieda y de Errol.

La pareja cumple con el rasgo casi obsesivo de Fugard de no superar dos voces parlantes en sus textos, sin embargo, en esta ocasión, el sargento du Preez, aparece como puente entre la pareja y el público o el juez. Se encargará él de explicar las circunstancias que conducen a la policía a sospechar de los encuentros ilícitos de la pareja, la posterior observación de las idas y venidas de Errol a la biblioteca, y la detención de los dos. La declaración de du Preez alterna con las declaraciones por separado del hombre y mujer, sumidos en el sentimiento de culpa.

## Víctimas de la Ley de Inmoralidad

La Ley de Inmoralidad es una injerencia deliberada del estado en el ámbito privado de los ciudadanos. Ya por 1927 el Presidente Barry Herzog había aprobado la Ley de Inmoralidad que hacía ilegal el contacto carnal de blancos y negros fuera del matrimonio. En 1949, al año de gobernar, el National Party aprueba la Ley de Matrimonios Mixtos por la cual los matrimonios interraciales quedan proscritos, y en 1950 una enmendada Ley de Inmoralidad amplía la prohibición de las relaciones sexuales con una persona blanca a todas las demás razas. Unos cien matrimonios al año que se registraban a la sazón apenas podía suponer un peligro que justificara esta ley en aras de salvaguardar una comunidad blanca en peligro de extinción.

Errol ha adentrado en dos territorios que le están vetados: el espacio físico-geográfico del barrio blanco con su biblioteca, y, más peligrosamente, el espacio físico-corporal que representa el cuerpo de la blanca Frieda, aspiración de exclusividad blanca. Los peligros de tener a una blanca como objeto de deseo ya los había tratado Fugard en

*The Blood Knot*, pero, en *Statements*, el acercamiento, que en *The Blood Knot* no deja de ser hipotético puesto que nunca se materializa, se ha vuelto real. Fugard además invierte el topicazo de la mujer blanca como meta del deseo del hombre de color, haciendo que sea Frieda quien tome las riendas en la seducción del hombre de color, dando ella el primer paso hacia esta relación. Errol siente la misma atracción por ella, pero, consciente de que cualquier paso en falso le puede colocar en una situación comprometedora, — “But suppose I was wrong. Suppose she screamed” (101) — espera que sea Frieda quien articule lo que los dos guardan en silencio: la irreprimible necesidad de arrimarse el uno al otro. El acercamiento carece del morbo que en innumerables ocasiones sirvió para la publicación de sendas sórdidas novelas sobre las relaciones sexuales transraciales perseguidas por el régimen que circulaban clandestinamente como si de un producto pornográfico se tratara. En esas historias las aburridas amas de casa blancas seducen al *boy* que le poda los arbustos del jardín, o el patrón blanco hace una incursión nocturna en la habitación donde duerme la sirvienta en un rincón del traspatio. Confirman el comentario del filósofo sudafricano, Martin Versfeld (1978: 11), de que “Purity of race is an aspiration loaded with sex”. En *Statements* Fugard se ha asegurado de que la relación de Frieda y Errol trascienda la vulgaridad de la mera experiencia, producto de la malsana voluntad de averiguar cómo sería acostarse con un miembro de la otra raza. Para revestir la relación de seriedad, Fugard crea un personaje femenino seis años mayor que el personaje masculino, víctima de la soledad que acarrea el vivir en un pueblo pequeño y aislado del vasto espacio despoblado del Karoo. Chocante debió resultar para un público blanco ver una pareja mixta tumbada, desvestida lado a lado, pero aún más chocante la entrega que Frieda le hace a Errol de su virginidad. Hasta conocer a Errol, Frieda aparenta haber llevado una vida tan yerma como el campo del Karoo durante la sequía que sirve de telón de fondo a

los hechos que se narran. Es esta sequía, “a dry white season”,<sup>1</sup> a menudo símbolo de la aridez resultante de un desencuentro entre civilizaciones, mientras que la sexualidad de la pareja evoca todo el potencial para engendrar su fruto; un fruto que puede modificar el rumbo demográfico del país pero que no llegará a madurar: el fruto prohibido por la ley y carente de agua. La relación se va consolidando porque tienen cosas en común, y sin embargo, está destinada al fracaso por el topicazo de que Frieda es, cuando todo se haya dicho, la otra mujer en la vida de Errol. Pero aunque Frieda no lo fuera, estaría la relación igualmente destinada al fracaso porque la legislación intermediaría para poner coto a ella. Frieda, como la otra mujer de un triángulo sentimental, nos conduce también a especular sobre el título de la obra.

La palabra *Immorality* alude claramente a la consabida ley, pero al tratarse de una relación adúltera surge el problema de la moral y de la ética. ¿Los sentimientos de culpa de Errol y Frieda se deben a que han sido pillados en un acto ilegalizado por el gobierno, o también a la doble inmoralidad que supone su idilio por ser Errol hombre casado? Resulta patético ver a los amantes tapar sus partes íntimas cuando les caen los focos encima. Cubren las partes que les sirvieron para cometer su pecado, avergonzados como Adán y Eva al ser expulsados del Edén. Fugard evita ubicar su trama en la grande ciudad donde una relación como la de Frieda y Errol podría pasar más desapercibida, perdida en el anonimato del ajetreo urbano, con más posibilidades de ser encubierta. En un pueblucho del profundo Karoo los movimientos de sus habitantes pasan por un más despiadado escudriño. Mucho antes de que la policía se pusiera a observar las frecuentes visitas de Errol a la biblioteca, la vecina blanca de Frieda, Mrs. Tienie Buys, ya se había hechos sus cábalas sobre de qué clase de relación se trataba. Fugard elige a Errol, un mulato de un nivel cultural a la altura del que posee Frieda para dar consistencia a una

---

<sup>1</sup> Aprovecho el título de un poema de Wally Mongane Serote

relación duradera que no sea tomada como un capricho que no sobrevive el único y primer encuentro. No son los amantes de *Statements* parias de la sociedad como Boesman y Lena, pero, a partir del momento de ser atrapados, se convertirán en tal ante la sociedad que les juzgará por dos motivos. Para Frieda será el atrevimiento de su entrega a un hombre de color lo que pese más a la hora de su condena y ostracismo frente a sus conciudadanos blancos. A Errol, a las consecuencias de haberle sido infiel a su esposa, se le suman las del delito de haberse osado acostarse con una mujer blanca. La palabra inmoralidad irá adquiriendo distintos matices según vayamos cambiando el prisma con que analicemos la trama. Queda claro, sin embargo, que hasta que la pareja no es enfocada por las linternas de los agentes de la ley, no perciben los amantes nada sucio o sórdido que les obligue a taparse o buscar donde esconderse. Es la Ley de Inmoralidad la que siembra entre la pareja la duda de la validez de sus actos, ensuciando la relación que hasta esa fecha llevaban con la mayor naturalidad. Lo hace inmortalizando durante unos segundos la intimidad de la pareja por medio de la fotografía que ha de servir para demostrar que están implicados en actos reprobables. Los cuerpos del amor serán archivados como los cuerpos de la indecencia. Las imágenes de la pareja recogiendo de la mejor manera posible sus prendas, ora abrazados, presas del terror, ora separados cabizbajos, cubriéndose para impedir la exhibición pública de sus partes corporales íntimas con que se intercambian pruebas del amor que se profesan, resultan aterradoras por el aturdimiento que provoca en la pareja y la indignación de verse acosado dentro del ámbito privado. Esta exposición a las cámaras resulta particularmente dura para Frieda que durante la obra se muestra bastante púdica. Cuando en la primera parte Errol enciende una cerilla para poder regodearse en su desnudez, ella se aleja de él cubriéndose sin comprender que, para

Errol, parte de la entrega está en la mutua visión de sus cuerpos. “Why? What about me? I want to be seen. I want you to see me” (82).

Pero el brazo de la ley tenía un largo alcance en la persecución de quienes infringían la Ley de Inmoralidad. Se servían de binóculos, observaban a las parejas desde detrás de los árboles, realizaban redadas nocturnas y no tenían remilgos a la hora de llevar a cabo “the checking of bedsheets and underclothes for signs of sexual intercourse” (Oakes 1994:376). Y como hace patente en *Statements* Fugard, no se despreciaba la ayuda de una vecina dispuesta a ejercer de guardián de la moral nacional.

## La Ley de Áreas

Aunque las relaciones prohibidas predominan como tema en la obra, hay entre la pareja un abundante intercambio dialectal con sus respectivos barrios como tema que convierte la Ley de Áreas en otro tema subyacente y paralelo. No es casualidad alguna. Pues los dos van ligados en el empeño del régimen blanco de conducir el desarrollo de las dos razas por cauces distintos: una evolución distinta para cada grupo. Así también se explica por qué Fugard convierte en obsesión de Errol las teorías de la evolución de Julian Huxley y sus *Principles of Evolution* y coloca citas de Charles Lyell en la boca de Errol. Tampoco se convierte *Statements* en una excusa para un listín de males que forman parte de la cotidianidad de Bontrug. Pero las desigualdades entre las dos zonas residenciales surgen inevitablemente en retazos de la conversación. Ya hemos visto que narrando Errol su encuentro con el niño, Izak Tobias, descubrimos uno de los males de la vida cotidiana en Bontrug, el hacinamiento. En casa de Tobias siete personas comparten dos habitaciones. En cuanto a la distribución del agua, queda patente que los residentes de Noupoot no sufren las restricciones que afecta a los habitantes de Bontrug, quienes a partir de ahora han de salir a un punto de reparto con dos cubos por

cada hogar. El pantano de Bontrug está seco. Los vecinos de Noupoot sacan agua de sus propios pozos. Errol se queja de no haber podido asearse como era su deseo antes de salir a su encuentro con Frieda. El asfaltado del camino entre Bontrug y Noupoot termina en cuanto llega a la periferia del pueblo; es un camino de piedras el que sigue hasta Bontrug. Errol camina siempre a la alerta para no ser interceptado por la policía que se extrañaría de verlo rumbo a la zona blanca. Las carencias de Bontrug han de ser muchas cuando ni siquiera el director del colegio dispone de biblioteca y tenga que recurrir a Frieda para unos libros de consulta que ella, de tomar una postura menos compasiva, podría negarle. Tras cada encuentro con Frieda, a Errol le queda el regreso a las penurias de Bontrug. “Easy to hate, man, when you suddenly find you’re always walking back to it. [...] So I say to myself ‘Careful Philander. It’s yours. It’s all you can ever really have. Love it. You’ve got to’” (91). Errol llega a ver como se vive en Noupoot, al otro lado de la división racial y urbanística. Frieda ignora los datos que hablan por cómo es la vida en Bontrug, a donde se dirige Errol cada vez que la abandona.

Es esta lucha interna que lleva Errol consigo mismo lo que le hace rechazar la oferta de agua que le hace Frieda. Ella lo interpreta como orgullo por parte de él, pero él lo toma como una manera de solidarizarse con los demás vecinos de Bontrug. ¡Esta solidaridad con los de su barrio, sedientos de agua y de justicia! Bien señala Errol que de poco orgullo se le puede acusar a un hombre que camina esquivando a la autoridad cuando viene a verla, y que entra por la puerta trasera o que tiene que esperar hasta que oscurezca para ponerse rumbo a casa para no ser interceptado por la policía.

## Reflexiones sobre la evolución

Tanto Frieda como Philander son productos de la evolución. Frieda es el producto de la evolución blanca superior que niega la igualdad a la población negra y que da la espalda al hecho de que la existencia del mestizo en Sudáfrica, del cual Errol es un representante, es el fruto de la concupiscencia de blancos con la población indígena. La población mulata encarna el peligro del que huyen los arquitectos del apartheid: una evolución hacia lo negro, una población cada vez mayor de gente de color que superará el número de blancos. Para el gobierno blanco la Ley de Áreas favorece esta evolución por separado que se desarrollaría sin la presencia de negros o mulatos que son vistos como el hombre aún en un estado de primitivismo y barbarie, y que como tal necesitan disponer de un ritmo propio de desarrollo. La lentitud de éste en comparación con la de la civilización blanca está vista como la consecuencia de su incapacidad de mejora, como si sufrieran una estasis dentro de su proceso evolutivo. De mezclarse genéticamente con ellos, la población blanca sudafricana se arriesga a caer en una regresión evolutiva.

Si analizamos a la pareja formada por Frieda y Errol veremos que la relación es una de mutuo respeto y de igualdad intelectual. Fugard desmiente así la doctrina que se quiere inculcar sobre los no blancos. Errol es director del colegio de la barriada de mulatos, pero sus estudios demuestran un afán de superación. Su fascinación por las teorías de la evolución y su interés en la geología pueden incluso colocarle en un escalón superior a Frieda en cuanto a inquietud intelectual se refiere. De los dos es Errol quien se revela más imaginativo, como incluso demuestra el incidente con el niño Izak a quien le ayuda a construirse mentalmente la casa de cinco habitaciones para cobijar a sus familiares que, siendo siete, se apañan con sólo dos habitaciones. “If you’re going to dream, give yourself five rooms” (82). Más adelante encontramos una prueba más de la

inventiva de Errol cuando tras contar los cuarenta y tres centavos que lleva en el bolsillo le desafía a Frieda en un juego de ver quien mejor emplearía esos centavos, de ser la única cantidad disponible para sobrevivir todo un día. Errol sale ganador en este juego y quien sabe si no serán sus circunstancias las que agudizan la imaginación. Más falto que Frieda, mejor se imagina las posibilidades al alcance de un dinerito inesperadamente disponible.

Frieda y Errol son los nombres reales de los personajes, pero Fugard coloca estos nombres entre paréntesis en el *dramatis personae*. Los diálogos de la obra están al cargo de Man y Woman en honor a los primeros padres de la humanidad, Adán y Eva a quienes Frieda y Errol están llamados a representar. ¿Y quién sabe si no serían ellos los progenitores de la nueva raza sudafricana, los padres anónimos de una línea evolutiva autóctona que el gobierno racista teme y pretende evitar a toda costa? No se entiende el pavor con que el gobierno contempla las relaciones sexuales entre los blancos y los de color si no es por la engendración en potencia que cada acto carnal entre ellos comporta, y el fruto no deseado resultante. La humanidad no se sirve del color para lograr su propósito de perpetuación. Basta con un solo hombre y una sola mujer para garantizar la continuación de la especie según Génesis. Y para el beneficio de quienes señalen que los orígenes del hombre relatados en la Biblia no corresponden a la verdad científica, habría que destacar que los apoyos en la Biblia con que la Iglesia Holandesa Reformada justifica la desigualdad de los negros, se desmontan con la misma facilidad. La evolución vive de espaldas a la política y sus dictados. No entiende de planificación selectiva para una raza superior dominante basada en el color de la piel. Errol se maravilla de la existencia del Karoo cuyos orígenes se pierden en el tiempo. La naturaleza logra sus designios por medios aún misteriosos para el hombre. La lectura de *The Principles of Geology* de Charles Lyell que habla de la vida en el Karoo pérmico y



triásico, los descubrimientos de Raymond Dart allá por 1930 de los fósiles de los antropomorfos australopitecos, a los que Frieda se refiere como “those hairy missing links” (83), en una parte cercana del África austral le ayuda a Errol a ubicarse, a pesar de su pequeñez, en el espacio y el tiempo, a sentirse partícipe del engranaje de la evolución. Errol y Frieda, tumbados sobre una manta en un rincón de la biblioteca, millones y millones de años después, en la mismísima región que albergó el meollo de la formación de la tierra, los orígenes del hombre, la evolución humana. Errol cobra conciencia de su minúscula contribución a los pasos hacia delante que ha dado la raza humana. Le engrandece esta percepción y le permite ver todo a su alrededor con nuevos ojos, a pesar de no poder señalar con exactitud de dónde procede ni a dónde va. En palabras de Lyell: “No vestige of a beginning and no prospect of an end” (84). Frieda evita pensar en sus peludos antepasados perdidos en el tiempo. Errol prefiere aceptarlos y no caer en los errores del Obispo Usher que se sumó al grupo de los que señalaban al preciso momento en que Dios crea Adán y Eva como el preciso momento del nacimiento de la raza humana, tal como propone la Biblia.

## Separados

Vandenbroucke señala que según va avanzando la obra el diálogo es remplazado por el monólogo para mejor reforzar la separación de los amantes y el aislamiento provocado por la intrusión de la policía. Este cambio en el lenguaje es característico de muchas de las obras de Fugard: largos monólogos que él mismo compara con las arias de una ópera, a veces discurriendo sobre un tema que se repite como un *leit motif*. En *The Blood Knot* Morris expresa sus pensamientos íntimos a través de estas arias dialectales mientras duerme su hermano. Contrastan con la calidad más prosaica de los diálogos y contienen, a menudo, reflexiones sobre el hecho de lo blanco y la tendencia

de todo y todos de acercarse a la luz, a lo claro, a lo blanco. Con frecuencia desembocan en una epifanía que marcará la postura que el personaje tomará en la siguiente escena. El lenguaje que Vandenbroucke describe como “generally simple and colloquial” (1985: 137) de los intercambios entre los amantes da paso a unos pasajes largos que van cobrando lirismo. En *Statements* la separación de la pareja es tan brusca. La presencia de la policía imposibilita cualquier acercamiento físico o dialectal. La linterna de los agentes cae ora sobre un personaje ora sobre el otro, cada uno atrapado contra la pared de fondo a cada lado del escenario dentro de un aro de luz cegadora, congelado en su terror como animales que no ven una salida a la emboscada. En *Statements* estos largos monólogos revelan ráfagas de pensamientos dispersos e incoherentes, el cambio radical de postura que el saberse pillado provoca en Errol y Frieda. El lenguaje se vuelve fluido, lírico y progresivamente fragmentado en un intento de demostrar la rapidez con que las ideas se van remplazando unas a las otras durante unos segundos, que por otra parte les deben de parecer eternos. Para Fugard es éste el momento álgido de la obra; no le interesa ni el juicio ni la sentencia. “twenty seconds of Hell which start with them together and end with them irrevocably apart; the twenty seconds that it takes to pass from experience of life to an intimation of death” (Benson 1983: 200). Frieda le oye a Errol, pero no le entiende. Después de oírle balbucear repetidas veces “Water, Miesies.<sup>1</sup> Please, Miesies... water...” (99) le manda callar. Errol está pasando por el proceso mental que le roba de esa igualdad de la que ha disfrutado al lado de Frieda para convertirse en el mulato zalamero al que la ley le reduce. La presencia de los agentes de la ley le ayuda a volver a meterse en la piel del personaje que él deja atrás en Bontrug cuando viene a visitar a Frieda. Acaba la obra con un monólogo de un Errol que no encuentra justificación para la injusticia que le ha caído encima. La estructura de este

---

<sup>1</sup> Señora

monologo nos evoca la figura de Shylock de *El mercader de Venecia* que comparte todos los demás atributos del ser humano sin sentirse tratado como tal.

If they take away your eyes you can't see.

If they take away your tongue you can't taste.

If they take away your hands you can't feel.

If they take away your nose you can't smell.

If they take away your ears you can't hear.

I can see.

I can taste.

I can feel.

I can smell.

I can hear.

I can't love. (105)

Errol destaca que si puede realizar todas las funciones que esos órganos le posibilitan, y sin embargo no puede amar, será porque le han robada esa facultad humana, como si le hubieran amputado esa capacidad las autoridades. Errol reúne todas las cualidades que le capacitan para el amor como cualquier ser humano. No se trata de una deficiencia congénita que le descarte como candidato a esa opción. Se repasa la lista de sus órganos y sus correspondientes funciones; ve que no incumple con ningún requisito y no entiende el motivo por el cual se le niega el derecho de amar del que disfruta cualquier otro ser humano.

Coleen Angove (1987: 7) cree que Errol ya no puede suprimir un sentimiento de inferioridad que prevalece en su relación con Frieda. "The latent sense of inferiority that Errol has tried to suppress throughout the play is now given full reign". Tendría así Errol otro motivo para rechazar el agua que Frieda le ofrece. Si la idea de inferioridad

está inculcada en Errol por el sistema, Frieda, por otra parte, juega con la ventaja de ver respalda su superioridad por la sociedad y las leyes que imperan en el país. En una relación que, a puertas cerradas, se lleva como si de dos iguales se tratara, el regalo de agua coloca a Errol en el rol que él rechaza: el de mendigo. Siendo Frieda blanca, no aprovecha de su rango equitativo al de los agentes de policía para protestar por su allanamiento de morada. Sucumbe ante la evidencia sobrecogedora de las fotografías y la presencia policial que le atrapa infringiendo una ley creada por los suyos para proteger a los suyos. Predomina en ella el sentimiento de culpa. Con razón observa Coleen Angove (7): “Ultimately both have become eerily stereotyped representatives of their cultural communities”. Bajo la presión de los hechos se resquebraja el caparazón de las apariencias para revelar una Frieda y un Errol que no pueden sacudirse de encima el adoctrinamiento al cual los ha sometido el apartheid. El sentimiento de culpa de Frieda no proviene de ser pillada cometiendo un acto de adulterio, sino por el color de la piel de la persona con quien ella lo comete. Tiene asumido que conlleva más culpa ante la sociedad blanca haber tenido a un no blanco por amante que el hecho de que el fuera un padre de familia.

Muy al principio de la obra Frieda nos sirve una imagen que ha de ser profética de la situación que habrían de sufrir con el desarrollo de la trama, y que nos recordará las palabras de Fugard citadas anteriormente: “intimations of death”. Si no la muerte física de la pareja, al menos el cese fulminante de la relación. Debido al calor, dos serpientes peligrosas, por ser capaces de escupir veneno en los ojos de quienes se les ponga por delante, son encontradas apareando detrás de la casa de un vecino de Frieda, Mr. Van Wyk. Las serpientes son aniquiladas en pleno acto de apareamiento. Trozos de sus cuerpos seguían retorciéndose después de haber sido tronchados. Frieda y Errol son la pareja de serpientes encontrada en circunstancias parecidas. Sus movimientos bruscos,

espasmódicos bajo los focos de la policía escondidos detrás de ellos, rememoran los apéndices de las serpientes que se retuerzan aún con señales de vida. La simbología nos remite de nuevo a la idea del Karoo como el Jardín de Edén y la serpiente que se mete entre Díos y la creación hecha a su semejanza. Si Díos hizo a Eva para remediar la soledad de Adán, Wertheim (2000: 79) habla de la intromisión del estado sudafricano en los planes de Díos. “The state has unmade what God has made”.

El diálogo en esta situación estresante del final de la obra no es posible. La pareja no se comunica entre sí. El tormento al que han sido expuestos lo sufren cada uno por separado y, como anticipando la interrogación al que cada uno será sometido por separado, intentan explicar y justificar su relación. La desnudez de los personajes, que no es bañada por una iluminación favorable o estética, sino la luz blanca de un foco de una sala de tortura, enfatiza aún más la fragilidad del ser humano enfrentado al frío mecanismo del sistema para quien ningún espacio, por íntimo que sea, es sagrado. De ahí que Frieda, viéndose expuesta a la inspección, parece necesitar excusar sus defectos físicos exhibidos bajo la luz artificial. “Ugly feet. The soles have got hard patches. My legs are bandy. Good calf muscles ... probably got them riding to school on my bicycle up a very steep hill every day” (101). Errol, que hasta este momento llevaba su desnudez con una mayor naturalidad que Frieda, trata de cubrir sus partes con su sombrero al no acertar en tal estado de aturdimiento en ponerse el pantalón.

Ella, sin embargo, no pierde del todo los estribos y contesta a las preguntas cuyo objetivo es incriminar principalmente a Errol, y, eximirle a ella como blanca que es. Su franqueza hace fracasar la estrategia del interrogador.

You say you have no previous experience of men. That you were a virgin, and yet you took the initiative. What would you have done if he had rejected you?  
Hated him.

Did you encourage Philander?

Yes

Why?

I wanted him. (102)

Esta autoinculpación de Frieda es altamente subversiva por desbaratar las estrategias por las cuales el grado mayor de culpa se colocaba en el campo del negro.<sup>1</sup> Bloke Modisane en su obra autobiográfica (1965: 220) nos aclara por qué. “The race purists delight in reiterating— with morbid accuracy of detail—the statistics of sex crimes committed by Africans; every individual African is either a satyr or a nymphomaniac...” Añade Modisane que a pesar de los esfuerzos de los tribunales por poner coto a las faltas que tienen su etiología en la lujuria negra hacia el cuerpo femenino blanco, estas faltas “count its greatest offenders among the whites” (221). La postura aparentemente rebelde de Frieda puede obedecer al hecho de que ella intuye que su castigo no equivaldrá al impuesto a Errol. Modisane nos informa una vez más: “in the earlier scenes of this legislative farce white men were discharged on the submission of a plea that they were unwilling partners; they were either acquitted or had their sentences suspended, whilst the African women — who had pleaded guilty in a separate trial — were imprisoned for the maximum term required the by the law” (222). Así se explica el miedo de Errol que contrasta con la postura de Frieda quien recae más bien en un sentimiento de culpa, debido a la traición que comete en contra de los suyos y para quien ella será, a partir de ahora, “white trash” (220). Es el peso del adoctrinamiento sistemático, de la propaganda reiterativa, que penetra en todos los ámbitos de la vida sudafricana la que lleva a los dos protagonistas a recaer en los

---

<sup>1</sup> No obstante según el artículo 22 de la Ley de Inmoralidad a Frieda le podían caer siete años de trabajos duros.

tópicos que Colleen Angove (1987: 1) describe como “the inescapable bond with a predetermined heritage”.

## LA ESCUELA COMO METÁFORA DE SUDÁFRICA

En las siguientes tres obras de Fugard, objeto de mi análisis, Sudáfrica es presentada como una escuela donde se imparten lecciones varias. El entorno geográfico-político del país será la fuente de donde sus protagonistas extraerán estas lecciones; ellos se ofrecerán para dar lecciones a sus antagonistas o, como en el caso de *My Children! My Africa!*, la acción se ubica directamente en el aula, siendo dos alumnos y el maestro de escuela sus protagonistas. Tanto en el caso de *A Lesson from Aloes* como en el de “*MASTER HAROLD*”... *and the boys*, estas alusiones al mundo de la enseñanza y aprendizaje se encuentran en los títulos. Ciertamente comprobaremos que la palabra *master* de esta última obra adquirirá otro matiz que no sea el ahora aparente de maestro de escuela, pero sus protagonistas pretenderán darse lecciones mutuamente con resultados imprevisibles y en que los papeles de maestro-alumno se invierten durante el desarrollo de la trama. Sus estrenos respectivos son 1978, 1982 y 1989 abarcando poco más de una década que culmina en la liberación de Nelson Mandela en 1990 y el posterior desmantelamiento del régimen del apartheid, cerrando así el período en que las obras de Fugard señalan más claramente el dedo a la política practicada por el gobierno sudafricano. Entre cada estreno Fugard permaneció productivo. En 1979 Ross Devenish rueda un documental sobre *A Lesson from Aloes* para la BBC. Fugard dedica el año 1980 a ayudar a Mary Benson a editar sus cuadernos, *Notebooks*, escribe una obra corta, *The Drummer*, para el Actors' Theatre Festival de Louisville, Kentucky, y trabaja en la versión cinematográfica de su guión *Marigolds in August*, dirigida una vez más por Ross Devenish. También en 1980 se publica su única novela, *Tsotsi*; había comenzado a escribirla en 1960. En 1981 interpreta a General Jan Smuts en la película *Gandhi* de Richard Attenborough y su obra *Dimetos* se estrena en el Space Theatre de la Ciudad



del Cabo. En 1984 se estrena *The Road to Mecca* , en 1987 *A Place with the Pigs* . *The Road to Mecca* tendría su versión cinematográfica en 1991 en la que Fugard interpreta el papel de Marius Byleveld. Sin embargo estas obras no están incluidas entre las que considero de especial transcendencia política. *Dimetos* está basada en una figura mítica que Fugard encuentra en los escritos de Camus y *The Road to Mecca* trata de la figura de la escultora Helen Martins, vecina de su querido Nieu Bethesda, donde Fugard había adquirido una casa, y donde es su deseo ser enterrado cuando llegue ese día. Otro rasgo común de este trío de obras de carácter aleccionador es la elección que hace Fugard de los personajes. Los hermanos mulatos, los protagonistas negros, ahora dan paso a un elenco más mixto: un matrimonio blanco y un mulato en *A Lesson from Aloes* , dos negros y un blanco en “*MASTER HAROLD*”... *and the boys*, y dos negros y una blanca en *My Children! My Africa!* Según se va acercando la coyuntura histórica en el tiempo al fin del apartheid, el reparto se va haciendo menos monocolor. Este momento creativo de la vida de Fugard, los ochenta, coincide también con el relajamiento del apartheid “mezquino” animando una mayor socialización entre las razas. En *My Children! My Africa!* veremos un aula mixta en la que una alumna blanca y un alumno negro comparten la afición a los debates organizados por el profesor. El muro separador entre las razas está siendo derribado y así lo refleja Fugard.

## **I. A LESSON FROM ALOES**

Aunque *A Lesson from Aloes* se estrena a finales de noviembre de 1978 en el Market Theatre de Johannesburgo, el desarrollo de su trama se remite temporalmente a 1963. La matanza de Sharpeville queda tres años atrás. Las dos organizaciones opositoras al gobierno, la ANC y la PAC están asentadas en el exilio; los líderes que no están

encarcelados se encuentran en el extranjero o trabajando desde la clandestinidad. El partido comunista está proscrito. Sudáfrica vive lo que el poeta Mongane Wally Serote describiría en su poema como “a dry white season”. Este concepto de sequía sería recogido por André Brink<sup>1</sup> para narrar en una novela homónima los sucesos que conducen al rudo despertar de un ciudadano blanco afrikáner de a pie, Ben du Toit, a las barbaridades cometidas por las fuerzas de seguridad del estado contra un ciudadano negro amigo suyo, y su inútil esfuerzo por eludir la aplastante maquinaria que se opone a su empeño por conseguir retribución para el agraviado. En un país en que el cultivo de la tierra y la ganadería tienen connotaciones históricas, la metáfora de sequía toca una fibra sensible, sobre todo en el extensísimo Karoo, ligado, incluso durante los años de bonanza, a tierras secas e yermas, donde lo que crece lo hace gracias al sobrenatural esfuerzo, fe y mimo del cultivador. Buen conocedor del Karoo — nació en Middelburg en el corazón del mismo — Fugard comprende sobradamente como aplicar el concepto de sequía a esta zona: los estragos producidos en la vida de los granjeros obligados a buscarse formas alternativas de supervivencia lejos de allí cuando la tierra se niega a proveerles del necesario sustento. El personaje central de *A Lesson from Aloes* es Piet Bezuienhout, afrikáner, antiguo granjero que se ha visto obligado a abandonar su granja tras una sequía y rehacer su vida en la Ciudad de Port Elizabeth como conductor de autobuses. Piet nos es presentado como un hombre bonachón que intenta sobrevivir la sequía que la vida política en Sudáfrica impone en las relaciones humanas entre sus ciudadanos. El símbolo por excelencia de supervivencia en un clima árido es el áloe; abundan en Sudáfrica muchas especies de áloes, planta perenne de la familia de la liliáceas, cuyas propiedades curativas eran muy conocidas por las nativos siglos antes de la llegada del hombre blanco y que hoy en día están siendo explotadas en los campos de

---

<sup>1</sup> *A Dry White Season* es publicada por primera vez en el Reino Unido en 1979.

la medicina y de la cosmética. Es a esta resistente planta que Piet, su esposa Gladys y su amigo Steve han de mirar en busca de un modelo de supervivencia durante la estación árida que atraviesa el país bajo el mando del gobierno blanco.

La obra está estructurada en dos actos; el primero se compone de tres escenas y el segundo, de una única escena. Los espacios en que transcurren los hechos son dos: el patio trasero de la casa que corresponde al espacio público donde serán recibidos los invitados que se esperan esa noche y el dormitorio, el espacio privado de los cónyuges. La obra empieza con Piet Bezuidenhout en el patio de su casa intentando clasificar alguna de las muchas especies de áloes que él colecciona y cultiva. Los tiene metidos en latas de conserva de varios tamaños. Sentada en un banco, está su esposa Gladys. Son las cuatro de la tarde y esperan esa noche a cenar a una familia mulata compuesta por Steve Daniels, su esposa y los niños. Piet junta un par de mesas donde colocarán las bebidas y las ensaladas y los fiambres. Piet se muestra algo inquieto por el estado anímico de Gladys. Gladys hace varias referencias a un diario. Se levanta y entrando en el dormitorio lo saca del cajón de su mesilla de noche para colocarlo debajo del colchón de la cama. Discurren sobre la afición de Piet de averiguar todo sobre los áloes. A Gladys los áloes con su aspecto agrio y espinoso le asustan. La escena segunda transcurre en el dormitorio. Los Bezuidenhout se asean y se cambian para recibir a sus invitados. La conversación se vuelve más personal e íntima. Gladys ha estado en un centro psiquiátrico tras sufrir un colapso nervioso. Hace seis meses que ha vuelto a casa, sin embargo, durante esos seis meses ni han recibido la visita de sus amigos ni han sido invitados por ellos. Le asegura a Piet que se encuentra con fuerzas para socializar de nuevo. Piet ve normal este distanciamiento de los amigos tras las redadas policiales y el encarcelamiento de Steve. En el transcurso de la conversación surge el motivo del ingreso de Gladys en el centro psiquiátrico. Las actividades políticas de Piet, Steve y

otros amigos levantaron las sospechas de la policía, motivando un registro del hogar de los Bezuidenhout. En el dormitorio del matrimonio encontraron los diarios de Gladys. Uno de los agentes empezó a leerlos; los incautaron y hasta la fecha no han sido devueltos. Gladys equipara esta intromisión en su vida a una violación. De algún modo culpa a Piet de lo ocurrido y por no haberse enfrentado más enérgicamente a la policía intrusa. Al recibir el alta del centro psiquiátrico, Gladys recibe como regalo de Piet un diario nuevo donde ella podrá empezar de cero sus anotaciones. Éste es el diario que Gladys guarda tal celosamente. En la escena tercera la conversación de la pareja gira en torno a la persona de Steve. Piet conoció a Steve cuando este repartía pasquines en la calle y hacía discursos animando a la comunidad mulata a apoyar un boicot contra el transporte público, oponiéndose a una subida de las tarifas de los autobuses. La población de las barriadas iba a sus trabajos a pie. Piet, conductor de autobuses pasaba por esos barrios en un autobús vacío y un día decidió escuchar a Steve. Impactado por la valentía con que la población se enfrentaba a tantas penurias — la subida de tarifas por muy poca que fuera suponía un sacrificio considerable para una población tan necesitada— Piet se despide de su trabajo y se une a Steve en el reparto de pasquines y discursos políticos callejeros. Gladys se alegra de que la visita de Steve y su familia suponga un reencuentro entre los dos amigos, pero Piet le anuncia que el motivo de la visita de Steve no es otro que despedirse; los Daniels se emigran al Reino Unido. Debido a su actividad política, a Steve se le había prohibido asistir a cualquier acto público. Un día haciendo caso omiso de las prohibiciones que las autoridades le habían impuesto, se presentó en una fiesta donde fue arrestado. Todos los presentes en la fiesta se dieron cuenta de que entre ellos había un delator; ¿cómo, si no, supo la policía que Steve estaría en esa fiesta? Tras cumplir una condena en la cárcel, Steve opta por pedir un visado de salida del país a sabiendas de que nunca más le será permitido volver a su

patria. Los miembros del grupo sospechan que el delator fue Piet. Sólo así se explica que durante los seis meses que lleva Gladys en casa no hayan recibido ni una sola visita de sus amigos de siempre. La escena acaba con Gladys expresando su duda sobre la inocencia de Piet en esta cuestión. Piet no se esfuerza por despejarle la duda. Pasan las horas y no aparecen los invitados. Gladys se retira. El acto segundo abre con Piet retirando platos de la mesa, apagando las velas y convencido de que a esas horas no acudirán sus amigos. Pero Steve anuncia su llegada tocando la Marsellesa en la armónica. Viene sólo. La complicidad entre los dos amigos contrasta con la tensión que hay entre Gladys y Steve. Inevitablemente tras unas copas de vino la conversación conducirá a temas que no pueden quedar enterrados. Piet le revela a Steve el estado de salud mental de Gladys. El encarcelamiento de Steve sale a relucir y Gladys deliberadamente alimenta la sospecha en Steve de que puede haber sido su marido quien lo delató. Cuando Steve le pide a Piet una respuesta clara, Piet se niega a afirmar o a negar. Steve se marcha sin saber la verdad y con la amarga sensación de que las cosas entre él y Piet nunca volverán a ser las mismas. Piet se une a Gladys en el dormitorio y ella, sabiendo que su estado es frágil, le anuncia que no se opondrá a volver a ser ingresada en el psiquiátrico. Quizá a la vuelta podrá reanudar su costumbre de escribir en su diario que durante los últimos seis meses había dejado en blanco.

### La importancia de un nombre

La obra empieza con Piet intentando identificar un áloe, cotejándolo con las ilustraciones que aparecen en un tomo especializado. Para Piet, saber el nombre de un cosa le reconforta porque le hace sentir más cómodo en el mundo que habita. Piet no se conforma con la observación de Julieta en *Romeo y Julieta* de que las cosas no dejarían de ser ellas mismas si se identificaran por otro nombre, “That which we call a rose/ by

any other name would smell as sweet”<sup>1</sup>. Piet se pregunta si él seguiría siendo verdaderamente Piet de llamarse de otro modo. Piet se identifica más con Romeo que no puede desprenderse de su apellido. El afán de ponerles nombres a las cosas es de dotarles de individualidad. El experto en áloes, Gilbert Westacott Reynolds, dedica quinientas dieciséis páginas de texto en letra pequeña a la detallada descripción de las especies con el único objetivo — según el argumento de Piet — de que podamos identificarlos por sus nombres. Esta labor de Reynolds tuvo su precedente en Adán y se perpetúa en Piet. Cuando las personas se conocen por primera vez, el primer detalle que intercambian son sus nombres. Para Piet el suyo es más que una etiqueta; quien oiga pronunciar ese nombre se acordará de su cara, de su historia, de sus orígenes, lugar y fecha de nacimiento: hechos irrepetibles de una persona única e irrepetible, mientras que en el caso de la rosa que Julieta esgrime como ejemplo, “a rose is a rose is a rose”. Piet sería incapaz de poner en práctica el consejo de Julieta: “Then deny thy father and refuse thy name” (5). ¿Quién es pues esta persona única e irrepetible que pasa por la vida con el nombre de Piet Bezuidenhout? Es un hombre afrikáner, la llegada de cuyos antepasados a la colonia se remonta a 1695; la analogía entre Piet y Adán es inevitable. Este afán por darle nombre a las cosas refleja su vínculo con sus orígenes; sus antepasados cual adanes en el paraíso sin duda tuvieron que dar nombres a tantas especies de fauna y flora y fenómenos geográficos que se encontraban en la colonia y que pasaron a engrosar el léxico de su lengua materna europea y también la inglesa. Piet sigue la labor de identificar lo que no tiene nombre conocido. Le ilusionaría poder encontrar una especie de áloe desconocida, ser el primero en llamarle por un nombre ideado por él. El carácter afrikáner de Piet queda así subrayado. Su otra pasión es la literatura inglesa cuya poesía llega a recitar, según la acotación del dramaturgo, con el

---

<sup>1</sup> *Romeo and Juliet* ACT II, Sc.II.

“heavy Afrikaner accent” (4) de quien no tuvo por lengua materna el inglés sino el afrikaans. Nos puede resultar sorprendente que tras recalcar los rasgos afrikáner de Piet, Fugard le retrate como un profundo conocedor de los poetas de la lengua inglesa. Sin poseer la obra rasgos claramente autobiográficos, las dos aficiones de Piet coinciden con rasgos de la personalidad del dramaturgo, que al igual que el personaje se siente afrikáner hasta la médula a pesar de expresarse en la lengua inglesa a la hora de crear. Incluso refiriéndose a los áloes, confiesa Fugard, “I also like to know the names of the aloes growing on my little bit of land” (Barnes 1980: 11).<sup>1</sup> Y para rematar el corte afrikáner que confecciona Fugard de Piet, le hace aparecer al inicio de la obra en pantalón corto, calcetines y sandalias y con el torso desnudo como cualquier afrikáner que estuviera trabajando en el jardín el fin de semana. En la escena segunda del primer acto, Piet se asea y se pone para recibir a sus invitados algo considerado la quintaesencia de lo afrikáner: el *safari suit*.<sup>2</sup> No es causalidad, como tampoco lo es que Fugard haga referencia al prólogo del General Smuts en el tomo que Piet emplea como vademécum en su afán por identificar los áloes. Aparte de su peso militar y político, Smuts representa el afrikáner culto que sin embargo escribía y publicaba en inglés. Está considerado un hombre de ideas liberales que de haber prosperado podrían haber evitado la llegada del Partido Nacionalista al poder.

La obra mostrará una tensión constante entre lo anglo y lo afrikáner, ilustrada sobre todo a través de la relación de Piet con su cónyuge. Ella llevaba Adams por nombre de soltera. Al casarse con Piet sin embargo, pierde Adams y se convierte en Bezuidenhout sin que eso le convierta en consorte de la figura adánica que Piet representa. Gladys no

---

<sup>1</sup> Se refiere a la propiedad que posee en Nieu Bethesda.

<sup>2</sup> Es un traje de tela ligera en tonos pasteles que se compone de pantalón corto y una chaquetilla de manga corta que hace juego y que se abotona como si de una camisa se tratara. Se suele poner con calcetines largos hasta justo debajo de las rodillas y zapatos de calle. Se puso muy de moda en la década de los sesenta y era una manera cómoda de ir formal pero más de acorde con el clima y el carácter deportivo del ciudadano medio sudafricano. Se llegó a relacionar sobre todo con la comunidad afrikáner.

está hecha de la misma pasta ruda y resistente de las mujeres *voortrekker*.<sup>1</sup> Las diferencias que la obra marca entre los cónyuges cuenta entre otras con el aborrecimiento que manifiesta Gladys por los áloes, el símbolo por antonomasia del espíritu sudafricano del que ella se distancia. Son “something you can’t and don’t want to touch” (14) y más adelante dice: “They frighten me. [...] They’re turgid with violence, like everything else in this country” (16). Este afrikáner está unido en matrimonio a una sudafricana de raíces anglos que intenta erosionar la identidad de su marido dirigiéndose siempre a él como Peter en vez de Piet. La etimología de Piet/Peter/Pedro nos informa que el nombre significa piedra, nombre idóneo para quien se presenta en la obra como hombre de sólidos e inamovibles principios, la piedra que forma parte del paisaje y suelo rocoso al que se aferran las raíces de los áloes. Ni siquiera la deliberada insinuación de Gladys de que su marido fuera quien delató a Steve puede quebrantar la firmeza y seguridad que su nombre nos insinúa, y, por lo tanto, el no recoge el órdago de afirmarlo o negarlo. Ni Gladys ni Steve podrán extraerle una excusa, explicación, negación o admisión. Es la duda sobre su persona lo que más daño le produce. Sus principios están tan firmemente arraigados como las raíces de los áloes; no hay duda que los haga tambalear. Así se explica que no conteste a la inicial duda de Gladys, “It’s not true, is it?” (42) expresada a finales de la escena tercera del primer acto, y que tiene su eco en las dudas de Steve a finales del acto segundo. “All right! I’ll admit it. I’ve got my doubts. So I’m going to ask you straight: Is Gladys telling the truth?” (73) El nombre del delator que planea por toda la obra se quedará sin revelar, pero Piet parece querer insinuar muy pronto que si el nombre de uno habla por quien uno es, el delatador no se puede identificar con él.

---

<sup>1</sup> Los *voortrekkers* fueron los holandeses que no deseando vivir bajo la legislación inglesa de la colonia primitiva del Cabo abrieron camino hacia el interior.



Gladys siempre se dirige a Steve como Steven, dando la forma inglesa formal a su nombre como hace con el de su marido. Sirve para poner una barrera entre ella y el amigo de su marido, indirectamente culpable de que éste se haya metido en actividades consideradas subversivas por las autoridades que a la larga acarrearán el registro de su domicilio. Stephen, el primer mártir del primitivo cristianismo es también la primera víctima del trío: el orden de los acontecimientos así lo atestigua. Steve ve su actividad restringida por las autoridades, luego es arrestado y torturado; la casa de los Bezuidenhout es registrada; Gladys sufre una crisis nerviosa; Piet sufre el boicoteo de su círculo de amistades que además le tachan de soplón. Gladys a su vez le culpa a Piet de lo sucedido con sus diarios. De no andar él metido en política la casa nunca hubiera estado en las miras de las fuerzas de seguridad.

Gladys tiene problemas para recordar los nombres de la familia de Steve, de su esposa y de los niños, a pesar de que Piet es el padrino de uno de ellos. Esta memoria selectiva de Gladys atestigua el segundo lugar que ocupa ella siempre que su marido se junta con Steve y el lugar rezagado que todo lo relacionado con Steve y por extensión la comunidad mulata ocupa entre sus preocupaciones. El motivo de su exclusión se debe a que Gladys no comparte las inquietudes políticas de su marido — menos parcial a la hora de codearse con la comunidad mestiza — las que unen a los dos hombres en una causa común. La familia Daniels, con su prole, es un recuerdo de la yerma vida matrimonial de Piet y Gladys quien, a pesar de afirmar que “It’s not that I don’t like children...” (20), no ha engendrado ninguno, prestándose a la interpretación subtextual de una sequía paralela a la que sufre Piet en la granja, y a la sequía política que acecha el país.

Los topónimos que van apareciendo en la obra también sirven para situarnos dentro del contexto de Port Elizabeth y de la situación política del país. La casa de los

Bezuidenhout lleva el nombre de Xanadu, otro tributo a la poesía inglesa, que alude a “Kubla Khan” de S.T. Coleridge. A pesar del derroche de fantasía que pueda provocar el nombre, evocador de lujo de ensueño y desbordante vegetación, la casa de los Bezuidenhout se ubica en Algoa Park, un barrio que sirve de zona amortiguadora entre los barrios blancos más lujosos y los barrios de la población mulata. Linda con Cadles donde se ubican muchas fábricas. Steve llega a mencionar GM, General Motors, que, como ya hemos visto al hablar de *Sizwe Bansi is Dead*, contaba con la contratación masiva de la mano de obra mulata y negra. Piet como “poor white” queda en medio de los dos extremos. Resulta irónico que la vegetación frondosa, el vergel de Xanadu de Coleridge dé paso a un patio trasero donde se acumulan latas de mermelada, con sus sendos áloes como la única referencia a la naturaleza.

Hay otros topónimos que sirven para reforzar el carácter anglo o afrikáner de los personajes. La clínica en que Gladys es ingresada lleva el nombre de Fort England. Se ubica en Grahamstown en la provincia oriental del Cabo donde muchos nombres recuerdan aún que esta fue una línea de defensa contra los xhosas en el siglo diecinueve, salpicada de pequeñas ciudades cuyos nombres recuerdan su primitiva vocación de fuertes. Los recuerdos de infancia de Gladys ligados a la Ciudad del cabo, bastión de la cultura inglesa, contrastan con los de Piet o incluso los de Steve cuya familia se encuentra en Middelburg o Graff Reinet, lugares del Karoo interior, tierra de afrikáners.

### El afrikáner liberal

Tras ver que los afrikáners estaban más estrechamente vinculados al Partido Nacionalista que instauró el apartheid, y que los sudafricanos angloparlantes eran considerados generalmente más liberales, nos choca la indiferencia de Gladys ante los problemas sociopolíticos del país. Fugard da un deliberado vuelco al tan reiterado

tópico de que el liberal sudafricano emane necesariamente de la mitad angloparlante de la sociedad. Mientras que Gladys se mostrará desconectada de la problemática de las comunidades no blancas, su marido se arriesga a sufrir el doble ostracismo: por un lado el desprecio de la comunidad afrikáner que le verá como adalid de la causa de quienes consideran sus naturales enemigos, y luego de ver cómo sus compañeros en la política, probablemente mulatos en su mayoría, le dan la espalda cuando le creen traidor. El tema nos suena bastante familiar en el contexto de la propia vida del dramaturgo. Convertir a Piet Bezuidenhout en liberal no es una licencia artística que se permite Fugard.

The truth about my country is that some of the most significant resistance and fight and opposition in terms of the system has in fact come from Afrikaners. It is these little nuances, subtleties and the complexities that are missed outside, and make certain situations awkward for me, as, for instance, when people try to over-simplify and see white simply as oppressor and black as victim. (Barnes 1980: 11)

En febrero de 1961, anota en sus cuadernos, *Notebooks*, que había conocido un tal Piet B, un apasionado de la poesía inglesa, en una fiesta celebrada en casa de una mujer católica, B. Piet discutía con un invitado judío, Solly, bastante derrotista ante los problemas raciales. Sus opiniones pesimistas contrastan con las de admiración y apoyo de Piet, criado en una granja y actualmente conductor de autobuses de profesión en la ciudad. Comenta Piet con qué orgullo la población mulata de Cadles desafía a las autoridades, implementando un boicot al servicio de autobuses. “We must stand together, man. Together. Together we take the whole World. They want us” (Benson 1983: 23), opina Piet. En el prefacio al texto de *A Lesson from Aloes*, datado dos de febrero de 1980, Fugard alude a esta entrada en su cuaderno pero hay pequeñas diferencias entre lo que él cita y la entrada tal como aparece publicada en *Notebooks* en

1983. La anfitriona aparece como Betty M. No se menciona que sea católica. El judío con gafas pesimista se llama Tolly en vez de Solly, y Piet se llama Piet V en lugar de Piet B.<sup>1</sup> Llama la atención “Together we take the whole world” (Juntos tomamos el mundo entero) de *Notebooks*, que aparece en el prefacio como “Together we *take on* (cursiva mía) the whole world”, más apropiado para referirse a la predisposición de responder al reto del mundo entero. “We take the whole World” tiene tintes más amenazadores o guerreros, la intención de apoderarse del mundo muy distinto a afrontar el reto de vivir en él. Estas discrepancias en los dos textos pueden deberse a que Mary Benson aún no había acabado la labor de editar los cuadernos con la ayuda de su amigo Fugard. En cuanto a la discrepancia entre V y B, o Tolly y Solly, deduzco que en 1961, fecha de la entrada en los cuadernos, Fugard pretendía proteger a las personas mencionadas en el caso de una hipotética redada policial y confiscación de sus cuadernos. Lógicamente en 1983, cuando se publicó *Notebooks*, el país vivía unos cambios considerables que hubiera hecho menos probable una redada, y tras el transcurso de veintidós años desde la entrada en 1961 y la publicación de *Notebooks* en 1983, poco peligro suponía la posible identificación de las personas que asistieron a esa fiesta de liberales interracial e interconfesional en el apartamento de una mujer blanca. Esta entrada de Fugard tiene el valor añadido de documento histórico; muestra que una parte de la población burlaba las leyes draconianas que castigaban la fusión social de razas. La mujer blanca en cuestión corría un gran riesgo permitiendo una reunión que podría ser entendida e interpretada como política y subversiva. Manipulando a su antojo los hechos reales para incorporarlos a su ficción, Fugard recurre a Solly para crear el personaje de un liberal con mala conciencia que acude a la ayuda de Steve. “He gives me boat tickets, I give him an easy conscience” (69). Fugard dibuja en el personaje de

---

<sup>1</sup> Introduction. *A Lesson from Aloes*. New York: Theatre Communications Group, 1981.

Solly un pseudoliberal, dueño de un lucrativo negocio que puede verse en peligro si los empleados se echan a la huelga del mismo modo que boicotean los transporte públicos. Se le puede dar a Solly el beneficio de la duda. Steve lo hace. “I’m not saying his heart isn’t in the right place” (69). Sin embargo, Steve, convencido de que Solly tiene una deuda que saldar con toda la población no blanca empleada en su fábrica y de cuya labor deriva su riqueza, acepta de Solly el pasaje al extranjero para él y toda su familia. Solly liquida así parte de una deuda con la comunidad no blanca y mitiga los remordimientos de su mala conciencia. “He gives me boat tickets, I give him an easy conscience” (69). Pero si es cierto, en palabras del propio Fugard, que “A hell of a lot of me is invested in the character of Piet Bezuidenhout” (Raine 1980: 11), el retrato que él hace de Piet como afrikáner liberal corresponde a sí mismo. Piet no rehúye las consecuencias derivadas de sus convicciones. Fugard reivindica lo afrikáner de sus raíces, y el hecho mismo de que escriba en inglés está reflejado en el personaje del afrikáner Piet con su amor por la poesía y literatura en lengua inglesa. Durante el transcurso de la obra se cita a William Shakespeare, Roy Campbell, Henry David Thoreau, Henry Wadsworth Longfellow, Oliver Wendell Holmes, Charles Dickens, y William Blake.

Steve opta por salir del país, pero Piet ante las adversidades hundirá aún más profundamente sus raíces en la tierra como lo hacen los álces. Piet representa esa clase de ciudadano sudafricano del todo identificado con su tierra y para quien la huida resulta inconcebible. Steve carece de razón al decirle “If I had a white skin, I’d also find lots of reasons for not leaving the country (67) y, de hecho, a continuación ofrece una disculpa por lo que acaba de decir. Permanecer en Sudáfrica cuando las cosas van mal es un acto de amor a su tierra, rechazando la posibilidad de volver al país de origen de sus antepasados; es una rotura nítida con los lazos europeos, una declaración de

*africaneidad* adquirida de generación en generación. Piet comenta con orgullo que el primer Bezuidenhout se asentó en tierras africanas en 1695. De agravarse la situación extremadamente, Gladys, menos apegada al país, posiblemente acabaría en Inglaterra; Solly, como tantos ciudadanos judíos, se afincaría en algún otro país, pero la comunidad afrikáner se considera parte inamovible del entorno en que vive. Al estallar los disturbios de Sharpeville en marzo de 1960, los Fugard se encontraban en Europa pero se sintieron moralmente compelidos a regresar para vivir los acontecimientos *en situ*. Cuando más adelante Fugard se vió obligado a elegir entre permanecer en su tierra o aprovechar un visado de salida sin retorno como la de Steve, se quedó. No por casualidad lleva la obra una dedicatoria a la parte afrikáner de la sangre que corre por sus venas, la de su madre, Elizabeth Magdalena Potgieter. Mientras que Solly se redime de culpa ayudando a Steve económicamente, Piet como afrikáner parece querer ser partícipe de ese vuelco en el pensamiento de los afrikáners que teniendo plena culpa de la institución del apartheid, tendrán que implicarse en su derribe. “[...] but bad laws and social injustice are man-made and can be unmade by men” (35). Piet se compromete con la lucha política enfocada en el cambio. Visto así, el personaje de Solly contrastado con el de Piet no es más que un retrato de “the people who talk of “Africa” with tears in their eyes and underpay their servants” (Greig 1978: 101).

Siendo blanco, Piet afronta el futuro del país con un optimismo del que Steve no dispone. “You’re fooling yourself, Piet, if you think there is any hope” (69). Cuando se estrenaba *A Lesson from Aloes*, Fugard tenía sus dudas sobre cuál sería el porvenir de Sudáfrica. “There were opportunities in the past when a transition to decency could have been peaceful, but I think we have reached a point where we have squandered all of the incredible patience, tolerance and good will of the black people in the country. There’s nothing left of that now” (Barnes 1980: 11) Aún habría de pasar una década

para que un ciudadano afrikáner, F. W. de Klerk tuviera el valor de sentarse con los líderes más representativos de las comunidades de las demás etnias, demostrando que el talante liberal no era el monopolio de los angloparlantes, y dándole la razón a Fugard en el retrato que realiza de Piet Bezuidenhout, no de un liberal de pacotilla como Solly sino de un ciudadano coherente y comprometido.

## Tensiones

Se dan dos tipos de tensiones en la obra: las de boer/anglo de la comunidad blanca que Fugard reproduce a escala pequeña en el matrimonio de los Bezuidenhout, y las de blanco/no blanco que tendrán su foco en los encuentros de Steve con los Bezuidenhout. Estas tensiones entre la pareja, presentes en ambos ámbitos, el público y el privado, yuxtaponen un paciente y solícito marido a una frágil, hipersensible Gladys, siempre al borde de la histeria. Piet sale de la ducha y llama a la puerta del dormitorio antes de entrar; en un gesto de respeto inusualmente exagerado en un matrimonio que lleva años juntos. Envuelto en una toalla sale de la ducha y se viste para recibir a sus invitados. Gladys le pedirá que salga de la habitación para que ella también se arregle. Refleja la distancia existente entre la pareja. Gladys no comparte con Piet la intimidad natural de un matrimonio ni los aspectos de la vida política que le unen a Steve, quedándose ella marginada cuando se reúnen. “You and Steve will end up in a corner talking politics all night and I’ll be left with the rest of them, trying to make polite conversation” (9). Tanto Piet como Steve expresan sentimientos que los unen de un modo visceral a su tierra. Ante la perspectiva de su partida, un desesperado Steve confiesa, “I don’t want to leave this country, Piet. I was born here. It’s my home” (76). Al implicarse en política, Piet opta por remediar una faceta de esa tierra que él ama: las condiciones de vida de sus congéneres de color. Su trato con y aceptación de la población no blanca puede ser

fuente de tensión entre él y su cónyuge. Gladys, lejana y ajena, ve pasar la vida por delante de sí. Su piel no se adapta al clima sudafricano, pero el daño que supone estar expuesta a las inclemencias de la colonia sobrepasa las quemaduras físicas de su exposición al sol aliviadas por una loción de calamina. “Mommy was terrified I was going to end up with a brown skin” (7). La madre de Gladys expresa el temor a la contaminación de la negritud de manera exagerada dando a entender que se adquiriera a través de los rayos solares. África no ha penetrado en el psique de Gladys con la facilidad que traspasa su epidermis. Puede sacudirse de encima lo inconveniente de Sudáfrica con la facilidad con que su cuerpo se desprende de esa piel morena tras tostar al sol que tanto inquietaba a su madre. “But she needn’t have worried. It all peeled away and there I was, the same as before” (7); que para mayor claridad se traduce por quedarse tan blanca e impermeable a África como siempre. Desde niña y de nuevo tras su paso por el centro psiquiátrico, vive la vida de dentro para fuera. Piet se crió en una granja donde la mano de obra negra o mulata formaba parte de su vida cotidiana. Siendo jefe, podía presentarse en el entierro de algún niño para decir unas palabras de consuelo ante la fosa, al término de la jornada blancos y negros se arrodillan en oración conjunta. Es esta capacidad de empatía la que le lleva a ponerse a escuchar los discursos políticos de Steve durante el boicot de los medios de transporte. Gladys parece observar la comunidad no blanca desde la distancia, a través de un filtro. Un recuerdo de su infancia es ver cómo los perros se vuelven fieros al acercarse los negros que recogen la basura. “All I remember of the outside world was standing at a window and watching the dogs in the street go beserk when the dirt-boys came to empty the bins” (7). Hablar de un “outside world” coloca a Gladys en el lugar de quien observa desde un *inside world* lo que sucede extramuros sin participar, una clara reclusión que no sabemos si es voluntaria o debida a la voluntad de protección transmitida por una madre solícita en



exceso. De adulta la vemos poco cambiada. Contribuye a esta vida interiorizada el hecho de que sus amigos les hayan dado la espalda. Sus contactos con el mundo exterior son “an old woman looking for work” o “those little black boys selling brooms and baskets” (19) que no cruzan el umbral de su puerta. En los recuerdos de su infancia la figura paterna está ausente, y en la casa de la madura Gladys no se hace la más mínima alusión a los niños. La metáfora de sequía llega a tales extremos que Gladys resulta tan yerma como las tierras que Piet abandonó. No es de extrañar que los tres hijos de Steve irriten a Gladys, quien prefiere no sentarse al lado de ellos cuando Piet dispone a ordenar las sillas en torno a la mesa que han de compartir.

Mientras que Piet y Steve se aferran a su identidad sudafricana frente a las adversidades, Gladys se distancia de ella enfatizando los elementos ingleses de sus orígenes, llegando a faltar a la verdad. En vez de contestar sin rodeos a la pregunta de Steve de si ella es de Inglaterra, Gladys contesta, “What makes you say that?” (58). “Oh, your manners and the way you speak. Not rough and ready like Piet and myself” (58), responde Steve, haciendo la analogía de lo rudo y sin pulir con lo local, y lo refinado con lo de la metrópoli que le espera y de donde ella supuestamente proviene. Sospechamos que Gladys jamás ha visitado Inglaterra. “I suppose I am from there in a way” añade Gladys, quien además es incapaz de confirmar los pocos conocimientos que Steve posee sobre el clima. Al “But it’s summer there now” de Steve, ella contesta “Of course. It will never be anything else” (58). Lo que parece una mentira descarada por su parte tiene su explicación. Steve no puede adivinar a esta altura que el lugar, donde siempre es verano, al que Gladys alude tan enigmáticamente, corresponde a un cuadro colgado de la pared de la sala donde ella espera su turno para recibir las cargas eléctricas. Lleva por título *Sunset in Somerset*. Al ser preguntada por Inglaterra, ella responde describiendo la Inglaterra que ella recuerda tal como está plasmada en el

cuadro que lleva grabado en su mente por estar ineluctablemente asociado al tratamiento de electroshock. Es la mejor prueba de que Gladys aún no ha superado la crisis que la llevó a ser ingresada. Lleva seis meses en casa y basta nombrar Inglaterra para que su mente le coloque de inmediato en la antesala del dolor.

Gladys se engaña creyendo que ella, como Steve, tendría el valor de abandonar su país y echar raíces en otro, si no fuera por su marido, impedido por sus sentimientos patrióticos. “You see, there is no chance of persuading him to leave. I must confess I don’t really understand why” (65). Minusvalora las circunstancias que impulsan a Steve a huir; ella no está sometida a la sistemática vigilancia de las fuerzas de seguridad, ni ha sufrido arrestos y tortura, ni tiene una familia que alimentar. Desmarcándose de la postura de Piet, Gladys le explica a Steve “It’s all got to do with him being an Afrikaner and this being “home” ... because like you, Steven, I’m more prepared to call some other place that” (65). Sin embargo, Gladys no deja de ser tan sudafricana como Piet por el mero hecho de pertenecer a la comunidad angloparlante. Gladys se aferra a su individualismo, está tan inmersa en su vida interior que se desmarca de los problemas a gran escala que afectan al país. ¿Es posible vivir en Sudáfrica sin tomar contacto con la realidad cotidiana? Gladys sufre lo suyo en la periferia de lo que sufren los demás. Está harta de tomar en consideración los sufrimientos ajenos. “I accept Steven, that I am just a white face on the outskirts of your terrible life, but I’m in the middle of mine and yours is just a brown face on the outskirts of that” (74). Su indiferencia ante los hechos transcendentales del país se resumen en la siguiente declaración, “Politics and black skins don’t make the only victims in this country” (74).

A Piet, como blanco, no le cuesta nada admitir que de Steve ha aprendido algo: “An evil system isn’t a natural disaster. There’s nothing you can do to stop a drought, but bad laws and social injustice are man-made and can be unmade by men” (35). Siente

admiración por la comunidad mulata que lucha por mejorar su sino, que a diferencia a los desastres naturales puede ser remediado. Steve despierta su gente a la política y le contagia a Piet su entusiasmo. Gladys está desbordada por problemas ajenos a los de Piet y Steve y la necesidad de averiguar quien es el delator. Acaba desmintiendo que fuera Piet dejando aún más confuso a Steve quien no entiende que ella frivolicie con un tema tan serio. Los juegos que se trae entre manos con este asunto forman parte de resolver sus problemas personales en su relación con Piet, las tensiones internas del terreno privado. Con “Politics and black skins don’t make the only victims in this country” Gladys señala que se siente acechada por otros males. Indirectamente ella es víctima del interés que su marido muestra por la política a la cual ella da la espalda. De no estar casada con él, de no haberse inmiscuido él en la política, su hogar no hubiera sido registrado; nada de lo sucedido entre ella y las fuerzas de seguridad del estado hubiera transcurrido.

### Víctimas del sistema

Quizá Gladys no tenga razón del todo. Ella se excluye de los que padecen a causa de la política, pero de hecho ella y Steve tienen más en común de lo que ella se ha parado a pensar. Steve ve su actividad constreñida por una orden judicial (*banning order*) que le imposibilita reunirse con grupos de personas. Gladys, convencida de que todos la espían, deja de salir a la calle tras el asunto de sus diarios. Del encierro en su domicilio pasa al encierro en la clínica. Steve es arrestado y torturado. O sea en forma de arresto domiciliario o encarcelamiento, Steve está igualmente falto de libertad que ella. Tras la irrupción en su dormitorio sin darle tiempo de cubrirse con una bata, y la posterior lectura de sus diarios, Gladys se siente violada en lo más íntimo de su persona. Cuando Steve se esconde de la policía en el armario de Betty, erotizado por el contacto con su

ropa interior, tiene una erección en la que la policía repara cuando lo apresa. Se burlan de él y amenazan con emascularle si no coopera. Como alguien señalado por el largo brazo de la ley, Steve no encuentra trabajo, cree que ha sido traicionado por su buen amigo, Piet, y ve como única salida su huida del país. Desde la redada en casa de los Bezuidenhout, la relación de la pareja ha sufrido un desgaste; Gladys vive en el ostracismo ocasionado por unas actividades políticas de las que ella no fue partícipe. Steve es torturado en la cárcel y tras sucumbir y confesar descubre que la policía ya sabía toda la información que él les podía brindar. Gladys es sometida a un tratamiento de descargas eléctricas. “They’ve burned my brain as brown as yours, Steven” (76). A Steve, tras humillarle, lo dejaban solo, sentado al lado de una ventana abierta. Steve intuía que su intención era provocar en él el deseo de lanzarse al vacío por la ventana de la quinta planta. La vigilancia constante a que Piet parece haber sometido su esposa nos hace pensar que Piet alberga temores sobre un posible suicidio por parte de su esposa.

Fugard encontró el modelo para su Piet Bezuidenhout en alguien que conoció en una fiesta. La modelo para su Gladys la tuvo más cerca. Su esposa, Sheila, sufrió una depresión y fue ingresada en el asilo de Fort England, Grahamstown. Don MacLennan (Solberg 1999: 259) lo recuerda así, “and it so happened that in 1967 Athol Fugard’s wife had a nervous breakdown, and came here to Fort England where she stayed for something like six months”. Coinciden la duración del tratamiento y el lugar de ingreso de Sheila con el de Gladys. Pero no serán estas las únicas coincidencias que sirven para reforzar lo que ya he afirmado unos párrafos antes: que Piet Bezuidenhout tiene mucho de Fugard y viceversa. En una reciente entrevista con Lisa Fugard, ella recuerda, que siendo niña y viviendo en Schoemakerskop, a donde acudían los miembros de Serpent Players para hablar y discutir sus proyectos con su padre, la policía se presentó

inesperadamente y revolvió toda la casa en busca de documentos, libros prohibidos o cualquier información comprometedor.

Our house was searched once by the Special Branch. They knocked on the door at 2 am. Mum asked them not to wake me up and I slept through the entire thing. The next morning there was a strong sense of violation. My father was outraged and my mother distraught — she stood, in her pink dressing gown, throwing the books the Special Branch had missed, down the outside lavatory. She was terrified they were going to come back again. They had rifled through the manuscript of her first novel, *The Castaways*, which was on a desk. (Pearman 2005)

En el caso de Sheila no fue su diario lo que leyeron, y a diferencia de Gladys, Sheila pudo recibir a la policía cubierta con su bata. Quien haya vivido una experiencia parecida comprenderá mejor el pánico de Sheila y su intento por destruir lo que quizá resulte comprometedor ante la perspectiva de una segunda visita. Vandenbroucke (1985: 177) hace mención de lo que supongo fue la misma ocasión, narrada esta vez por Fugard. “Four of them trooped in and went through the house. One of them sat down and was, in fact, the first person to read Sheila’s poetry”. Una vez más no se trata de un diario, pero si nadie de esa casa había leído los poemas de Sheila sería por el natural pudor de quien se dedica a un género tan intimista y personal, que hasta que no decida publicarlos, no los quiere enseñar y los guarda a buen recaudo. Afirmar con toda certeza que el ingreso de Sheila en Fort England fue fruto de esta visita nocturna, como en el caso de Gladys, me resulta imposible, pero no por esto va a ser menos probable. Que esta experiencia personal y prácticamente idéntica es la que Fugard hace que viva Gladys queda patente, como quedan patentes en ambos casos, lo real y lo ficticio, los estragos psicológicos resultantes en quien haya pasado por tal trance. De las descargas eléctricas que formaba parte del tratamiento al que estaba sometida, dice Gladys: “[they] blew my mind to pieces” (75) y “They’ve burned my brain as brown as yours”.

Parece calcado de algunos de los versos de “Therapy”, uno de los poemas incluido en la colección de Sheila titulada *Threshold*: “Lightning to my radiant head” o “A bolt down the well of my mind” y “Myself/ split a hundred ways”. Aunque sirva como mera anécdota, por lo visto la abuela materna de Fugard murió en el mismo psiquiátrico de Grahamstown por el que pasaron Sheila y Gladys.<sup>1</sup>

Al final de la obra tanto Steve como Gladys harán sus respectivos viajes en busca de su particular salvación. Steve recuperará su libertad y dignidad en el exilio, y Gladys su salud mental en el psiquiátrico. Piet pierde en primer lugar a su esposa y en segundo lugar a su amigo Steve. Gladys, al plantar la semilla de la duda en Steve insinuando que fue Piet su delator, no puede, a pesar de todo, hacer desmoronar la integridad con que Piet se enfrenta a la acusación, pero logra desestabilizar la amistad entre su marido y Steve. Steve se despide sin un apretón de manos. La duda de Steve corroee más que una abierta acusación. Piet tampoco sucumbe a la tentación de defenderse airando sus sospechas sobre los demás compañeros. “I discovered that if I tried hard enough I could find a reason for suspecting everyone. I wouldn’t have any friends left if I carried on” (40). Los amigos se separarán con la certeza de que las cosas nunca volverán a ser las mismas porque la sospecha e incertidumbre de Steve ha colocado una cuña entre los amigos abriendo una brecha insalvable en la amistad.

### Simbolismo transparente y la repetición de lo obvio

Acostumbrados a un Fugard más hermético, de una exégesis más plural, uno de los defectos que algunos críticos encuentran en *A Lesson from Aloes* es el simbolismo servido en bandeja. Ligar a Piet con una planta emblemática sudafricana viene de muy

---

<sup>1</sup> Vandenbroucke incluye este dato en las notas al capítulo VII de *The Truths The Hand Can Touch*, pero a su vez lo extrae de la película *Athol Fugard: A Lesson from Aloes*, que Ross Devenish rodó para la BBC en 1979 de los ensayos preparativos para el estreno de la obra.

atrás, de la vida que llevaba antes de mudarse a la ciudad. La granja que Piet se ve obligado a abandonar se llamaba Alwynlaagte, palabra compuesta afrikaans que se traduce por valle de áloes. Gladys como ejemplo de una “English rose” será yuxtapuesta a Piet en términos botánicos poco inescrutables: la rosa como flor de importación delicada de temporada frente al áloe, especie autóctona resistente y perenne. La fragilidad de Gladys, su baja tolerancia del sol africano concuerda con la metáfora sostenida en toda la obra de la rosa en tierras inhóspitas, poco propicias para su desarrollo que contrasta con el áloe capaz de aguantar años sin una gota de agua bajo un sol de justicia. La rosa no se perfila como la flor más idónea para las inclemencias meteorológicas del Karoo. Como ejemplo de una auténtica “English rose” por la que ella pretende pasar, Gladys no se defiende bien de los excesos climáticos, su piel es demasiado sensible, y su psique demasiado frágil para sobrevivir los excesos políticos, como muestran los sentimientos que alberga sobre la visita de la policía; la violación simbólica y no factual hace estragos en su vida debido a sus hipersensibles mecanismos mentales que no le dejan asimilar el suceso con la resignación de su marido. Aunque Piet conserva el recibo del que la policía le hizo entregue para recuperar los diarios, Gladys, como la hembra de los animales que aborrece al cachorro manoseado por el hombre, rompe en pedazos el recibo, repudiando algo suyo íntimo que se ha manchado al hacerse de dominio público. Este gesto de romper simbólicamente con el pasado será repetido por Steve al romper la fotografía de su padre que tantos recuerdos amargos le trae del pasado y del desahucio en la edición de la obra de Samuel French. El estado irrumpe de modo violento y con consecuencias desastrosas en el terreno de la vida privada de sus ciudadanos en *A Lesson from Aloes* como ya lo hizo en *Statements after an Arrest*. Fugard describe esta interferencia en las vidas de Steve y Gladys en términos de violación o emasculación.

La analogía entre el áloe y Piet enfatiza la necesidad de saberse adaptar a las condiciones locales para sobrevivir. Según Loren Kruger (2003:638) “*A Lesson from Aloes* has its origins in the political and personal desert of the early 1960s” y ya veremos como de los tres personajes será Piet quien siguiendo su ejemplo (el del áloe) permanece entero. A Gladys y a Steve les gustan más las flores.

STEVE: I prefer flowers myself.

GLADYS: That makes two of us. (56)

Es lo único en qué coinciden. La futura vida de Steve va depender de cómo le vaya en una Inglaterra idealizada que Gladys no puede ni confirmar ni desmentir; su concepto de Inglaterra es también fantasioso, basado en una idealización plástica plasmada en ese dibujo que ella retiene en su mente cada vez que va a pasar por el trance doloroso de su terapia. Los mecanismos de supervivencia de Gladys son bien distintos a los de Piet y sin duda uno de ellos es no involucrarse.

El áloe con sus variedades representa la pluralidad étnica del país. Fugard junta a tres personajes de orígenes distintos para demostrar que los daños provocados por el apartheid alcanzan a todas las comunidades. No es un tema nuevo este empeño de Fugard de querer señalar los perjuicios sufridos a ambos lados de la barrera racial por muy irónico que parezca. En Sudáfrica se da una situación como la de Steve que ha disfrutado del compañerismo y apoyo de un blanco afrikáner que lucha a su lado por una causa común, para luego sufrir torturas a manos de los “boer boys” (68) con quien Piet como afrikáner es forzosamente identificado. No menos doloroso debe de resultar para Piet perder la amistad de Steve tras haber quedado como un traidor ante la comunidad afrikáner. Es la suya una traición doble; aliarse con gente de color y haberse casado con una angloparalante. El daño a que se refiere el dramaturgo está ocasionado



por la desconfianza general; Piet desconfía de sus compañeros, Steve desconfía de Piet; Gladys desconfía de Piet y de Steve. En el primer acto no queda claro por qué motivo Gladys esconde su diario. Es evidente que ella no quiere que Piet curioso en él, puesto que ella no ha escrito ni una sola línea durante los seis meses que posee lo que fue un regalo de su marido, pero podríamos pensar que la inminente visita de Steve podría acarrear otra inesperada redada policial. Gladys asocia la amistad de Steve con su marido a los problemas políticos que nada bueno aportan a su vida. Las páginas en blanco del nuevo diario de Gladys aportan otra, y posiblemente innecesaria, metáfora de improductividad en circunstancias adversas.

El mayor defecto de la obra radica en las conversaciones que mantienen los personajes mediante los cuales el espectador descubre detalles de sus respectivas vidas, de su pasado. El largo monólogo de Piet en que le cuenta a su mujer el cómo y por qué dejó la granja nos puede servir como un botón de muestras, pero hay muchos similares. Resulta poco creíble entre cónyuges que llevan juntos tantos años estos intercambios de información sobre sus pasados de los que, sin la menor duda, ya tienen conocimiento. Es una estrategia de Fugard que comunica al espectador una base biográfica de los personajes preparándole para sus reacciones más adelante. Es un claro ejemplo de “telling” en vez de “showing” que vuelve a repetirse en algunos monólogos del segundo acto a cargo de ambos Piet y Steve, que también se conocen el tiempo suficiente para no justificarse ese intercambio de información. Su única función es obviamente la de llenar las lagunas que Fugard considera necesarias para el desarrollo de la trama.

### Activismo político

Sin ser considerada un obra abiertamente política, los personajes hablan de política en *A Lesson from Aloys*. La mera existencia de esta amistad entre el matrimonio blanco

y la familia mulata es en sí una declaración de principios. Queda patente que los Daniels han pasado por épocas de frecuentar la casa de los Bezuidenhout a pesar de las leyes promulgadas para mantener las comunidades separadas. Piet es el padrino de su hijo. Piet sabe donde viven los Daniels. Está dispuesto a acercarse a su casa para evitar la visita inminente cuando se percata de que Gladys, quien se muestra quizá más inquieta de lo habitual, se indispone a hacer de anfitriona esa noche. La política esta presentaba de modo escueto y sutil. Hay una clara referencia a la Ley de Áreas en el monologo de Steve en que narra como su familia fue trasladada de Fairview, al borde del mar, que era declarada zona residencial exclusivamente para blancos, a Salt Lake. Los propios nombres indican la gran perdida de los Daniels; el padre de Steve tenía una enorme afición a la pesca que tuvo que renunciar. Los tres personajes de *A Lesson from Aloes* acaban siendo víctimas del sistema y encarnan tres posturas ante los sucesos políticos que tanta mella hace en sus vidas. Steve se ve forzado a un exilio no deseado pero irremediable. “I don’t want to leave this country, Piet. [...] But they won’t give me a chance to live” (76). Su partida se ha convertido en cuestión de vida o muerte. En Sudáfrica es un hombre marcado. Lleva cuatro años sin poder ganar el sustento de su familia. Es un hombre abatido, llevado al borde de la desesperación por los sucesos entre los cuales está el de intentar averiguar quien le traicionó. Piet está estrechamente vinculado políticamente a Steve; militaban en la misma organización que el dramaturgo no llega a especificar. El derrotismo que de Piet emana durante el transcurso de la trama tiene sus raíces en el hecho de verse como el sospechoso de una traición que él no perpetró. Le duele ver como se ausentan y le esquivan sus compañeros. Gladys llega a referirse a ellos como “comrades” (20) lo cual puede hacernos creer que se trata del partido comunista, a menos que sea una manera más de Fugard de reforzar ese carácter de viejo mundo que imprime a Gladys poniendo en su boca vocablos algo anticuados.

Piet cree tener motivos fundados para señalar como culpable a más de uno de entre el grupo. La desconfianza rompe la unidad necesaria del grupo para hacer frente común a las injusticias políticas. No obstante, los ideales de Piet siguen intactos. “An evil system isn’t a natural disaster. There’s nothing you can do to stop a drought, but bad laws and social injustices are man-made and can be unmade by men” (35). A pesar de estas palabras, Dennis Walder acusa a Piet de “hopeless passivity and retreat” (1984a: 118). Cierto es que Fugard coloca a Piet en el limbo, pero la enfermedad mental de Gladys acapara toda su atención. Piet podrá sacudirse de encima el letargo en que ha caído una vez Gladys vuelva al psiquiátrico. Walder, con su comentario, hace eco de un reiterado deseo por parte de los críticos más orientados hacia la política de que los personajes de Fugard resistan más agresivamente; refleja la frustración de los espectadores o lectores que quieren ver cumplirse en las vidas ajenas, en este caso ficticias, las agendas políticas propias. Tanto Steve como Piet asimilan esta derrota. Reconocen, al menos momentáneamente, que se oponen a fuerzas superiores a la flaca resistencia que pueden ofrecen. Planea una vez más la figura mítica de Sísifo que, a sabiendas de que no puede salir victorioso, reanuda la eterna puesta en escena de su grotesco castigo con petulancia. No sabemos de qué manera Steve se incorporará a la lucha en el extranjero. Las capitales europeas eran testigos de focos de resistencia en forma de comunidades de sudafricanos que persistían en su lucha desde la inmunidad del extranjero. El telón se cierra con Piet observando el áloe que sostiene en la mano. La lección que él extrae del áloe tal como sugiere el título de la obra, es que hay que tener paciencia, aguantar la sequía hasta que lleguen las lluvias. Gladys y Steve representan dos reacciones bien distintas entre sí y a la vez a la de Piet. Al no saltar por la ventana del edificio donde era torturado, Steve optó por vivir, pero ante la imposibilidad de vivir dignamente en su país no le queda otro remedio que emigrar. ¿Será este uno de los mensajes que nos

quiere transmitir Fugard con esta obra? Que en Sudáfrica, de no optar por la postura de Piet de esperar mejores tiempos como los áloes, sólo quedan otras dos alternativas: la de Steve de abandonar su tierra o la de Gladys, de volverse loca. Aterrada en su soledad en el psiquiátrico, ante el pavor de las descargas eléctricas, ansiosa por aferrarse a la cordura, ¿qué le puede importar los problemas de los negros? “I’ve got my own story. I don’t need yours. I’ve discovered hell for myself” (74). Para los tres personajes sus infiernos particulares se encuentran en Sudáfrica

Los activistas políticos que Fugard retrata en sus obras, Watson de *No-Good Friday* y Steve y Piet de *A Lesson from Aloes* salen muy mal parados. Por muy derrotados y quemados que acaben Piet y Steve, no cabe duda de que partan de la base de querer obrar cambios en la sociedad en que viven. Piet y Steve no están retratados como políticos de tres al cuarto como Watson o como Solly, el amigo empresario de Steve. El aire derrotista en que envuelve Fugard a los personajes puede reflejar el momento de respiro provisional que vivió el país tras los largos juicios de Rivonia que llevaron a la cárcel a los líderes de la resistencia, cuya captura fue posible gracias también a información pasada a la policía sobre dónde y cuándo se iban a reunir. Nunca sabremos si Piet dará con el nombre del informador en algún momento dado del futuro, o de la especie de áloe que sostienen en la mano al comenzar la obra y al caer el telón, pero la historia sí le dará la razón. Sería una cuestión de tiempo combinado con un auténtico deseo de cambio lo que harían cambiar las cosas en Sudáfrica, y que sería, casi como profetiza Fugard, un afrikáner uno de los propulsores de esos cambios. Atrapados en la década de los sesenta, sin poder adivinar lo que deparará el transcurso del tiempo, la cuestión es: ¿merece la pena seguir ofreciendo resistencia?

## II. “*MASTER HAROLD*”... *and the boys* : PADRE E HIJO, AMO-NIÑO Y CRIADOS ADULTOS.

“*MASTER HAROLD*”... *and the boys* es la primera obra de Fugard que no tiene su estreno mundial en Sudáfrica. Dirigida por el propio Fugard, su estreno se produce el 9 de marzo de 1982 en el Yale Repertory Theatre de New Haven. De allí fue llevada a Nueva York donde cosechó un enorme éxito de público y de crítica. Para Wertheim, este estreno fuera del país natal del dramaturgo cobra importancia y habla de su universalidad como autor. Defiende la lógica de este hecho con el siguiente argumento: “Fugard’s message is not meant to be just about South African apartheid but about the consequences of racialism wherever and however it is practised” (1990: 147). No hace falta conocer los detalles autobiográficos patentes en la obra para su entendimiento o análisis, pero una vez revelado el carácter privado y doloroso de los hechos reales que la germinaron, no sorprende que Fugard vacilara a la hora de exponerlos ante sus compatriotas. Su prolongado paso y rotundo éxito en la cartelera de Nueva York parecen haberle infundido el valor necesario para dejar al desnudo un rincón de su alma en su país natal, donde la obra podría interpretarse como una voluntad de poner sal en la herida en una década, la de los ochenta, que viviría algunos de los momentos más exacerbados del apartheid. Por otra parte, sería inevitable su aparición en la escena sudafricana más tarde o temprano, porque en Sudáfrica se siguió de cerca su permanencia en cartel de diez meses, los varios premios recibidos y su nominación a los Tony Awards como la mejor obra del año.

Estaba programada para estrenarse en Sudáfrica el 22 de marzo de 1983 en el Market Theatre de Johannesburgo cuando en noviembre de 1982 el texto fue prohibido bajo la Ley de Publicaciones. Las razones esgrimidas para justificar su prohibición fueron el

repetido empleo de la palabra soez que comienza por F y la aparición de la palabra *Jesus*: dos elementos que el comité consideraba convertían la obra en obscena, nociva, una afrenta a la moral pública, aparte de transgredir la sección 47, 2(a) de la Ley de Publicaciones. La prohibición no fue de muy larga duración — fue levantada el 26 de enero de 1983 — llegándose a estrenar según estaba previsto con la presencia entre un público multirracial de notables sudafricanos como Nadine Gordimer y el Obispo Desmond Tutu. Los censores llegaron a decir que no sabían que el texto fuera de Fugard porque no constaba el nombre del autor. Rob Amato, basándose en que el texto aún no estaba disponible en Sudáfrica, sugiere que quien hizo llegar una copia a las manos de los censores fue alguien que había visto la obra en los Estados Unidos. El argumento del lenguaje soez no era sostenible para quienes conocían la obra de Fugard. “Fugard isn’t an author to use obscene and crude language”.<sup>1</sup> Los motivos políticos parecían los más convincentes. “The play delineates with great accuracy and emotional impact, the cruel, sado-masochistic hegemony which controls the consciousness of whites and blacks and warps their psyches. It hurt, so they banned it” (Amato1984: 199). Dennis Walder sostiene que la obra va más allá de las constricciones de las estructuras legales que hubieran a la sazón en el país para retratar las consecuencias psicológicas de un racismo que tendrían consecuencias no sólo en el presente sino también en el futuro. “[ ... ] however, it was the play’s physical and verbal explicitness rather than any implication of empowerment for which it was initially banned in South Africa” (2003: 85). En efecto, quienes puedan pensar que los elementos críticos con las leyes vigentes en la obra se vuelven anacrónicos con el tiempo no tienen en cuenta los aspectos psicológicos de los que nos advertía Errol Durbach en su análisis de la obra hecha cinco años tras su estreno. “There is no guarantee, when the letter of all the 1950’s legislation has passed

---

<sup>1</sup> Palabras de Manny Manim, director del Market Theatre citadas en “Fugard’s play banning causes dilemma” publicado en *The Citizen*, 7 de diciembre de 1982, p.5. No consta el autor del artículo.

into oblivion, that the attitudes which informed its spirit will disappear as well” (1987: 509). Esta observación de Durbach puede aún ser válida si hacemos un estudio sobre hasta qué extremo pueda persistir el racismo en la Sudáfrica del postapartheid.

El texto que presentó Fugard en los Estados Unidos hacía concesiones con el público ante el cual se presentaba la obra. Buscando la manera de lograr una mayor identificación del público norteamericano con los personajes de Sam y Willie, Fugard acudió al recurso lingüístico. El elemento insultante del lenguaje cobraba mayor verismo en los Estados Unidos empleando la palabra *nigger* que el dramaturgo luego en Sudáfrica reemplazó por la palabra *kaffir* para los estrenos sucesivos, más de acuerdo con el contexto y realidad sudafricanos. Y así aparece en las posteriores ediciones de Oxford University Press de donde extraigo las citas de la obra que aquí aparecen.<sup>1</sup>

Fugard considera ésta una obra poco política.<sup>2</sup> Hasta cierto punto tiene razón. La trama transcurre en 1950. Si tenemos en cuenta que el gobierno Nacionalista no comienza a gobernar hasta 1948 y algunas de sus leyes más discriminatorias no se promulgan hasta 1952, poca subversión podríamos esperar encontrar en el texto. La historia que Fugard nos escenifica se produce además antes que los sucesos de Sharpeville que marcaron una inflexión importante en las relaciones entre blancos y negros en el país. Faltaban más de dos décadas para los disturbios de Soweto.

Contrario a lo que estas consideraciones puedan señalar, es “*MASTER HAROLD*” un texto altamente subversivo aunque no haga alusión directa alguna a la práctica del apartheid, al Population Registration Act, o al Group Areas Act, porque la visión que la obra ofrece del racismo se remonta a un pasado anterior al gobierno nacionalista en que este racismo, no obstante, aparece ya arraigado en la población blanca, sostenido por el

---

<sup>1</sup> Todas las citas de la obra son de *Athol Fugard. Selected Plays*. Oxford; Cape Town: O.U.P., 1987

<sup>2</sup> “Fugard’s play banning causes dilemma”. *The Citizen*. December 7, 1982, 5. Desconozco el nombre del autor.

legado histórico de trescientos años. Quizá sea el modo en que se presentan las relaciones entre los dos criados negros y el joven blanco lo que haya acarreado la prohibición — al principio se nos presenta al joven Hally como alguien que no tiene reparo alguno en relacionarse con dos personas de raza negra en calidad de iguales, pero como es el caso de todos los blancos educados en el racismo, el prejuicio que llevan a flor de piel no tarda en salir a la superficie. El título de la obra lo indica claramente. Harold, el muchacho, se hará llamar *master* (amo) y aparece en el título con letras mayúsculas y entre comillas. Los dos hombres adultos están reducidos a muchachos y criados por la palabra *boys*, cargada de nefastos conceptos semánticos en Sudáfrica; esta palabra aparece en letras minúsculas. Pero se había acumulado una gran expectación en Sudáfrica en torno a esta obra cuyo excepcional recibimiento en la ciudad de los rascacielos la prensa sudafricana había seguido muy de cerca. Al acortar el período en que estuvo prohibida, las autoridades no perdieron la oportunidad de aparecer más benévolas de lo habitual con una obra que acaparaba tanta atención internacional.

Fugard reconoce que es “*MASTER HAROLD*” su obra más autobiográfica. Los sucesos narrados transcurren en 1950, el mismo año en que el gobierno promulga dos leyes de nefastas consecuencias para la población no blanca: The Group Areas Act y The Population Registration Act. De haberse producido los hechos en la vida real ese año, Fugard, nacido en 1932, tendría dieciocho años, un año menos que Hally en la obra. Gracias a sus *Notebooks* (Benson ed. 1983) podemos averiguar que el lugar, el St. George’s Tea Room, coincide, y podemos leer los apuntes que darían pie a la necesidad de buscar expiación a través de un texto, fruto de un enorme sentido de culpa. Refiriéndose a Sam Semela, “the most significant – the only – friend of my boyhood years” (25) el dramaturgo nos relata lo siguiente:



Can't remember now what precipitated it, but one day there was a rare quarrel between Sam and myself. In truculent silence we closed the café, Sam set off home to New Brighton on foot and I followed a few minutes later on my bike. I saw him walking ahead of me and, coming out of the spasm of acute loneliness, as I rode up behind him I called his name, he turned in mid-stride to look back and, as I cycled past, I spat in his face. Don't suppose I will ever deal with the shame that overwhelmed me the second after I had done that. (26)

La obra está repleta de datos autobiográficos. Sam Semela y Willie Malopa, los Sam and Willie de la obra trabajaron para su madre, primero en el Jubilee Boarding House, casa de huéspedes que ella regentaba antes de hacerse cargo del café de St. Georges's Park, Port Elizabeth, y después como camareros en dicho café donde Fugard, de niño, ayudaba detrás del mostrador o encargándose de la caja. Hally, el personaje del muchacho blanco no es otro que el propio Fugard cuyos dos primeros nombres son Harold Athol. Fugard, al igual que Hally, cursó los años de enseñanza secundaria en el Technical College de Port Elizabeth. El padre alcohólico, lisiado, que sin asomarse a escena ejerce de catalizador en los acontecimientos, es el padre del dramaturgo cuya minusvalía se debió a un accidente a bordo de un barco durante su infancia. Como Hally, el personaje adolescente del drama, el joven Athol de la vida real, guardaba una relación de amor-odio con su progenitor. La mujer luchadora, dueña del café, que se convierte en la invisible interlocutora de Hally al otro lado del hilo telefónico en dos ocasiones durante la obra, es la madre del dramaturgo, la que hacía de tripas corazón para sostener a flote un hogar carente de un paterfamilias capaz de ganarse aunque fuera lo justo para sus vicios. El St. Georges's Tea Room con su patio trasero abierto a la piscina municipal, sigue en pie hasta la fecha de hoy en el parque que lleva el nombre del mismo santo, pero sus puertas se encuentran cerradas al público.<sup>1</sup> La relación que

---

<sup>1</sup> El periodista Ivor Markman del Port Elizabeth Herald intenta interesar a las autoridades municipales en un proyecto suyo que implicaría redecorar el café exactamente como fue, recurriendo a fotografías

mantiene Hally con Sam en la obra poco tiene de ficticia como lo demuestran los cuadernos de Fugard donde incluso la anécdota de la cometa que sirve de importantísima metáfora merece mención. “He had made it himself: brown paper, its ribs fashioned from thin strips of tomato-box plank which he had smoothed down, a paste of flour and water for blue” (Benson 1983: 25). Cotejando la descripción de la cometa de los cuadernos con la del texto teatral, nos da la impresión de que Fugard se ha plagiado a sí mismo, trasladando la descripción hecha en 1961 a su texto de 1982. “Tomato-box wood and brown paper! Flour and water for glue!” (23)

La estructura de la que muchos consideran la obra maestra de Fugard muestra una sorprendente sencillez. Sin contar con los largos monólogos que pueblan sus textos, “*MASTER HAROLD*” lleva la marca de Fugard reflejada en sus pocos personajes, su ubicación — normalmente el hogar del protagonista — esta vez el café de un parque donde, debido al mal tiempo, no entrará cliente alguno a interrumpir el drama que allí ha de desarrollarse, los personajes que no entran en escena pero que desde la distancia geográfica o temporal provocan crisis en el devenir de la obra, y las referencias a un pasado lejano o más reciente que, enquistado en el psique de los protagonistas, busca salir a la superficie en forma de catarsis.

Es la tarde de un día de viento y lluvia. En el St. George’s Tea Room Sam y Willie, dos camareros negros, discurren entre mesas y sillas apiladas para facilitar la labor de Willie que friega el suelo. Aprovechan la improbable aparición de clientela para ensayar los pasos de baile que preparan para un concurso en que van a competir en cuestión de dos semanas en la barriada de New Brighton. Sam, el más ducho de los dos en estas lides, le regaña a Willie por la torpeza con que ejecuta el *quickstep*. Willie se queja de no poder

---

antiguas disponibles, y utilizarlo como un espacio escénico donde habría la posibilidad permanente de ver una representación de la obra *en situ* asistida por colegiales, turistas, y los ciudadanos de Port Elizabeth. Además sería una fuente de trabajo para actores en paro.

practicar con la debida frecuencia ya que su pareja de baile, Hilda, también su pareja sentimental, no acude regularmente a su casa. Sam logra sonsacarle que la ausencia de Hilda se debe a las palizas que le da Willie, quien ya había perdido una pareja de baile en una ocasión anterior por las mismas razones. Sam sugiere que ponga Willie una moneda en la gramola para poder hacerle las correcciones de estilo, pero a Willie la única moneda que le queda es la que necesita para coger el autobús a New Brighton una vez termine de trabajar. Willie empieza a cantar una canción de Count Basie<sup>1</sup> mientras Sam le hace la demostración cuando entra Hally, un muchacho de unos diecisiete años, de vuelta del instituto. Es evidente por las bromas que se gastan y la amena conversación que hay confianza entre los tres, especialmente entre Sam y Hally. Esta mayor confianza se hace manifiesta al dirigirse Sam a Hally por su nombre, mientras que Willie pone mayor distancia entre ellos tratándole con el acostumbrado respeto del negro hacia el patrón blanco, llamándole Master Harold. Sam le informa a Hally que su madre ha tenido que acudir al hospital a recoger a su padre quien recibirá el alta médica esa tarde. La noticia no parece alegrarle a Hally sobremanera. Hally se dispone a comer algo y a hacer sus deberes. Sam curioseas entre los libros que lleva Hally en su bolso. Desde los doce años Hally enseña a Sam lo que aprende en el instituto. Sam aprovecha este gesto del muchacho para adquirir conocimientos que van desde geografía a la lectura de Shakespeare. Años antes la madre de Hally regentaba una casa de huéspedes, la Jubilee Boarding House, donde trabajaban Sam y Willie, y ocupaban una habitación en la parte trasera del solar. Hally, un niño solitario, frecuentaba la habitación de los dos criados, jugaba a las damas con ellos. Entre los recuerdos de esa época destacan dos: el día que Sam tuvo que acompañar a Hally a un hotel donde su padre, borracho hasta el punto de no poder dirigirse a su casa por su propio pie, y el día en que Sam le construyó

---

<sup>1</sup> En realidad se trata de una canción versionada por la orquesta de Count Basie que toca el piano. Pertenece a un musical de 1929 titulado *Hold Everything* de B.G.DeSylva/Lew Brown/Ray Anderson.

una cometa para Hally que luego fueron a poner en vuelo en el parque. La cháchara amena es interrumpida por la llamada de la madre de Hally. El padre quiere volver a casa a lo cual Hally se opone. Más tarde hay una segunda llamada que anuncia que el padre ya está en casa. A Hally le mandan cerrar el local y regresar a casa. La reacción de Hally a esta llamada es aún más brutal que a la primera. Sam le regaña por su comportamiento irrespetuoso y poco filial. Hally dice que quizá vaya siendo hora de que Sam se dirija a él como Master Harold como lo hace Wille. Frente a la reticencia de Sam, Hally le cuenta un chiste racista que suele compartir con su padre sobre el trasero de los negros. Sam indignado se baja los pantalones y le enseña el trasero. Hally acaba escupiéndole en la cara a Sam. Hally manda a Willie cerrar y mientras recoge sus cosas Sam intenta una reconciliación. Hally sale aturdido del local. Willie decide gastar la moneda del autobús en la gramola y se quedan los dos hombres negros bailando una canción lenta.

*“MASTER HAROLD”* es una obra que refleja a la vez el doloroso proceso de un muchacho en su paso de adolescente a hombre, como su pérdida de inocencia, nada relacionada con el despertar sexual de marras en esta clase de obra sino con el racismo inherente que lleva a flor de piel cada ciudadano blanco sudafricano. Hally sufrirá un duro despertar al racismo al hacerse hombre tras un largo sueño que su juventud le ha permitido dormir. Nos va a mostrar a Sam, un hombre negro paciente, compasivo, y dispuesto a perdonar pero dejando el balón en el terreno del blanco que será quien tendrá que decidir el rumbo que las relaciones entre ellos ha de tomar. Versa también sobre las espinosas relaciones entre padre e hijo, las dificultades que supone crecer sin la figura paterna admirada que sirva de modelo, las torpezas cometidas por un muchacho que abusa desde la ventaja de sentirse superior, y el alto precio que ha de

pagar por este abuso. Hay en la obra los rasgos de un *bildungsroman*, un intento fugardiano de ofrecer un retrato de sí mismo como artista joven, un *lehrstück* en el mejor sentido Brechtiano sostenido por el mensaje político y a la vez didáctico que subyace en todo el texto, pero a nadie se le escapará el fuerte elemento confesional, ni la abrumadora franqueza con que Fugard, siendo ya un hombre maduro de cincuenta años en 1982, entona su *mea culpa*.

### El racismo precoz

En más de una ocasión Hally se nos antoja un muchacho que disfruta sinceramente de la compañía de los criados de su madre. Como blanco, Hally ignora ciertos aspectos de sus vidas, sobre todos esos aspectos que están estrechamente relacionados con las leyes impuestas por las autoridades blancas que los oprimen. Los recuerdos que Hally conserva de la habitación de los hombres describen claramente una situación de injusticia laboral que Hally como niño es incapaz de apreciar o analizar pero que él tampoco cuestiona: un cuarto pequeño con el suelo de cemento, los colchones desgastados, la ropa guardada en una maleta debajo de la cama por falta de ropero, la cama de Willie sostenida con ladrillos, los malos olores que salen de su retrete, la carencia de agua corriente y la falta de privacidad. Un día al abrir la puerta sin llamar, Hally descubre a Sam practicando sexo con Cynthia. Lo que en un principio pudo no ser más que una manera de pasar la tarde, las visitas del pequeño a las dependencias de los hombres negros se convierten en una necesidad afectiva para el muchacho falto de compañía de su propia edad. Sam toma interés en su actividad escolar como lo haría un padre y Hally se enorgullece de ejercer de maestro para Sam haciéndole partícipe de los conocimientos que va adquiriendo en el colegio. ¿En qué momento de la infancia o adolescencia adquiere Hally el conocimiento de que los blancos y los negros son

diferentes? Durante toda la obra vemos ejemplos de la comodidad con que Hally vive esa superioridad blanca. El mero hecho de cruzar el patio trasero a la habitación de los hombres a su antojo sin que se le ocurra que Sam y Willie puedan necesitar disponer de unos momentos de intimidad indica una intuición de que los hombres forman parte de la casa, disponibles a todas horas. Hally entra sin llamar, y abusando de la paciencia de los hombres, les involucra en juegos de damas que le entretengan cada vez que descarta la opción de irse al parque. Esta tarde en el café vemos a Hally dando ordenes a dos hombres cuarentones como si fuera lo más natural del mundo que un adolescente ejerza de patrón. “Cut out the nonsense now and get on with your work. And you too, Sam. Stop fooling around” (10). Hally se ha adscrito al concepto de que los hombres negros no sirven para nada. El episodio de la cometa debió transcurrir cuando Hally tenía unos once años. Tiene poca fe en la destreza de Sam para construirle una cometa, “I mean, seriously, what the hell does a black man know about flying a kite?” (23) Ni Sam ni Willie muestran señales de ofenderse con esta clase de comentario, como tampoco toma Sam ofensa ante la obvia vergüenza de Hally de ser visto en compañía de un negro con una cometa improvisada. La propensión fuera de lo común que posee Hally para avergonzarse no conoce límites, o quizá denote su hipersensibilidad. Hally no hace nada por disfrazar los apuros que la cojera y afición a la bebida de su padre le ocasionan, ni la grima que le produce ver a su madre luciendo un vestido de noche. “My mother’s got one of those, Sam, and quite frankly, it’s an embarrassment every time she wears it” (33). La repulsión que siente Hally por el vestido de su madre radica en la similitud que tiene con las mejores galas de las mujeres negras de New Brighton y evidencian los apuros económicos de una familia blanca de clase media baja. Ataviada con ese atuendo la madre de Hally no le infunde el orgullo que cualquier hijo sentiría de ver a su madre bien arreglada. La observación que Hally hace a Sam sobre ese vestido de noche refleja

no solamente el mal gusto que Hally atribuye a su madre sino por extensión a todas las mujeres negras de New Brighton emperifolladas para asistir al concurso de baile, de quienes Sam acababa de exclamar, “The ladies in beautiful evening dresses!” (33) Es esta poca fe en las aficiones de los negros lo que impide que Hally acepte a la primera las aficiones de personas como Sam. Tarda mucho en dejarse convencer de que un concurso de baile en una barriada negra pueda constituir el tema de su redacción sobre un evento cultural anual; lo cubre de una capa de barniz de antropología barata y reductora que liga el movimiento corporal del negro al primitivismo. Será el enfoque que, una vez convencido Hally, será empleado para convencer a su profesor racista de lengua inglesa — “He doesn’t like natives” (34) — que un evento cultural digno de quinientas palabras pueda producirse en la barriada.

Inmerso en sus deberes, Hally es interrumpido por el alboroto que levantan los dos hombres negros practicando sus pasos de baile y gastándose bromas. Hally coge su regla y le propina a Willie un buen azote en el trasero. “How am I supposed to concentrate with the two of you behaving like children!” (30) Los hombres lo toman con buen humor. “Hit him too,” dice Willie intentando conseguir que Sam sea castigado. Los juegos de poder que se dan en la obra muestran a la mujer negra, representada por Hilda, como el objetivo de la ira de su pareja, pero el hombre negro se vuelve víctima en su confrontación con el blanco.<sup>1</sup> El hombre negro descarga su ira y frustración sobre su mujer. Hally descargará la suya sobre Sam. Lo pasmoso es observar a dos hombres adultos recibiendo, sin pestañear, órdenes y azotes de un muchacho imberbe. Citando la acotación del dramaturgo, “he struts around like a little despot, ruler in hand, giving vent to his anger and frustration” (30), vemos que, lejos de la tesis bromista de los hombres que se dejan azotar sin rechistar, las intenciones de Hally son

---

<sup>1</sup> Este tema está mejor reflejado en *Boesman and Lena*, donde Lena se perfila como víctima de su hombre además de víctima del blanco mientras que él es víctima sólo del blanco.

las de imponer una disciplina a base de castigo corporal. Nos viene a la memoria la descripción que hace Sam sobre el cumplimiento de las órdenes del juez que manda azotar a un reo. Siendo Hally tan joven, su disposición a sostener la vara y no ahorrarla nos estremece. “Go back to your work. You too, Sam. [*His ruler*] Do you want another one, Willie?” (30) Resulta triste constatar que la aceptación de este castigo confirma la asimilación como natural de él por parte de los hombres negros en una sociedad de amos y sirvientes donde los roles están profundamente arraigados. Es apto que hacia el final de la obra, cuando Sam se muestra firme y desafiante ante el niño amo, sea la parte de su cuerpo que recibe los azotes la que le enseña, su trasero.

## Lecciones

Si Hally hubiera estado receptivo a la posibilidad de que Sam tuviera algo que enseñarle, Hally hubiera aprendido algunas cosas sobre su país que él parece ignorar. Hally tiene asumido que Sam Y Willie vivan en New Brighton a siete kilómetros del centro de la ciudad, pero ¿se habrá preguntado Hally por qué viven tan lejos del centro? ¿Relaciona Hally la Ley de Áreas con este hecho? ¿Tiene Hally un verdadero concepto de lo que es un *township*? El concepto que tiene Hally del apartheid, palabra que no se menciona, puede estar distorsionado. Cuando Hally relata a los hombres que un día recibió seis azotes en el colegio por haber dibujado la caricatura de un maestro en la tapa interior de su libro de texto de matemáticas, a Sam le interesa saber si Hally se tuvo que bajar los pantalones para ser azotado. Bajarle los pantalones a un niño para imponerle los azotes le parece un acto de barbarie a Hally. Sam le cuenta que a los negros azotados por orden del juez no sólo les bajan los pantalones y los calzoncillos sino que les hacen tumbarse sobre un banco, y que mientras que un policía sujeta al reo, el otro le azota lentamente, dejando pasar largos intervalos de tiempos entre azotes



durante los cuales le hablan suavemente al oído. Hally no quiere saber más detalles. “I’ve heard enough, Sam! Jesús! It’s a bloody awful world when you come to think of it. People can be real bastards” (12). Hally bien podría haber añadido *in this country* al comentario de los bastardos. Al decir que el mundo es un lugar terrible, ubica Hally la bárbara práctica en un lugar muy vago de un mundo ancho, evitando circunscribirlo al territorio sudafricano que, después de todo, es donde Sam ha vivido la experiencia. Hally desaprovecha para averiguar verdades de su país a través de Sam. No le pregunta por qué motivo fue llevado ante un juez quien luego le mandó ser azotado. Cuando la conversación gira en torno a personalidades que han logrado importante reformas sociales a Sam se le ocurre Napoleón o Abrahán Lincoln, el primero por borrar los últimos vestigios del feudalismo y el segundo por la liberación de los esclavos. Hally le recuerda orgullosamente que Sudáfrica nada tiene que envidiar a los estados Unidos, habiendo emancipado a los esclavos mucho antes.<sup>1</sup> Se le escapa a Hally que la situación de la población africana — desde luego oficialmente liberada de la esclavitud más de un siglo atrás — ha sufrido un enorme revés con la llegada de los Nacionalistas al poder, y que a mucha de esa población se le ha vuelto a colgar la etiqueta de esclavo de la que supuestamente se había desprendido. La educación que Hally está recibiendo en el colegio abarca grandes acontecimientos universales que benefician a la humanidad, pero no parece incluir una historia local sin distorsiones que le proporcione una perspectiva válida de cómo viven los negros.

Hally como muchacho escolarizado tiene acceso a unos conocimientos de imposible alcance para Sam y Willie. Willie no se muestra muy interesado en adquirir conocimientos. Cuando Sam y Hally discurren sobre figuras y hechos históricos, religión, reformas sociales, y matemáticas, Willie se mantiene ajeno y callado. Siendo

---

<sup>1</sup> En 1807 el gobierno británico prohibió el comercio de esclavos proveniente de fuera de la colonia, pero consintió el mercado interno. La esclavitud fue abolida del todo en 1834, aunque los esclavos liberados tuvieron que seguir trabajando para sus ex dueños durante cuatro años más.

los dos hombres ciudadanos de la barriada de New Brighton, de la misma edad, y víctimas de las mismas injusticias del sistema educativo ideado para ciudadanos de segundas, Sam no comete los mismos errores gramaticales que Willie al hablar. Fugard pone en boca de Willie la doble negación, “She didn’t say nothing to me about him” (9); en otras ocasiones le hace omitir el sujeto de la frase, “Is bad. Is all bad in here now” (47). Willie no capta la contracción en la letra de la canción que canta al comienzo de la obra, covirtiéndolo *you’re* en *you*. “You the cream in my coffee/ you the salt in my stew” (7). Sam se muestra más danzarín, más caballero en su trato con las damas, y, siendo a la vez más diestro en el manejo de la lengua de sus opresores, más capaz de debatir y rebatir los apasionados argumentos y casi despóticas opiniones de Hally. Es difícil calcular en que grado influyen en Sam, al menos en su mejor preparación educativa, los cinco años que Hally lleva compartiendo sus conocimientos con él. El término *master* del título adquiere aquí tintes de maestro; Hally ejerce de *schoolmaster*. Empezó con una lección de geografía que reveló a Sam la ubicación en el continente africano de su país natal, luego su topografía. A estas alturas de la relación Sam ha leído Shakespeare, conoce las guerras napoleónicas, está familiarizado con las figuras históricas que conforman el mundo cultural de sus amos blancos. Hally no adolece de razón al espetarle, “Tolstoy may have educated his peasants, but I’ve educated you” (18). ¿Se habrá preguntado Hally por qué Sam de cuarenta y tantos años carece de unos mínimos conocimientos que él, un muchacho de diecisiete, adquiere tan fácilmente por el mero hecho de poder asistir a un colegio? ¿Cuál es la realidad socio-política del país que coloca a Sam en tal penuria educacional que se vea dependiente de Hally para adquirir unos conocimientos básicos?

Se imparten muchas lecciones en “*MASTER HAROLD*”. La obra comienza con Sam aleccionando a Willie en los movimientos de un *quickstep* y acabará con Willie

reconociendo que, para lograr una relación de respeto y cooperación con Hilda, tendrá que tratarla con mayor cariño y prometerle que nunca más le pondrá la mano encima. Aunque Sam le da este consejo muy al principio de la obra, Willie no estará preparado para asimilarlo hasta que no vea con sus propios ojos al final de la obra el daño que personas que se quieren son capaces de ocasionarse. A Sam, como sustituto de padre que Hally se ha buscado, le incumbe la tarea de verle pasar de niño a hombre, de estar allí para él siempre que le necesita, dedicándole el tiempo del que su padre biológico alcoholizado y cojo no parece disponer. Así es que, unos años antes, cuando se recibe una llamada del Central Hotel anunciando que el padre de Hally está completamente ebrio y que habría que recogerlo, no estando su madre en casa en ese momento, es a Sam a quien Hally acude. El padre sustituto acompaña al niño a recoger al padre biológico, carga con él sobre sus hombros y lo lleva a casa, donde antes de meterle en la cama tiene que limpiarlo al ver que se había hecho sus necesidades encima. El recuerdo de la vergüenza que pasó esa noche Hally mientras caminaba por la calle a la vista de la vecindad detrás de Sam, un hombre negro, cargando con su padre, y él con las muletas en las manos, no le abandonará jamás. Sam a Hally le dará más de una lección en humanidad y compasión como demuestra su reacción a la dura y crítica postura adoptada por Hally al descubrir que su padre ha vuelto a casa del hospital. Sam le recuerda que por muy despreciable que su padre le parezca, sigue siendo su padre y por lo tanto merecedor de todo su respeto. Es un rasgo de las comunidades africanas el cariño y mimo con que tratan a sus mayores y el respeto que se brinda a la figura paterna.

El modo en que Hally habla de su padre revela una mezquindad que sólo puede venir de la frustración de sentir afecto por él combinado con el desprecio que le provoca su debilidad frente a la bebida y la vergüenza que le produce su cojera. El reproche de

Sam le incomoda. Se esfuerza por salvar las apariencias tomándoselas con Sam, primero advirtiéndole que no se meta donde nadie le ha llamado, para a continuación recordarle que después de todo, “You’re only a servant in here, and don’t forget it” (42). Pero cuando Hally insinúa que su padre es además el patrón, Sam le contesta que es su madre para quien trabaja. Ya nos había constado durante las conversaciones telefónicas no sólo que el padre de Hally no trabaja, pero que su afición a la bebida supone un gasto que mina considerablemente la economía familiar. Más triste aún es saber que el padre se adueña del dinero que encuentre en el bolso de su esposa, si ésta no cuida de dejar su bolso fuera de su alcance. En su afán por dignificar la figura de su padre, Hally parece querer sostener que el mero hecho de ser blanco le otorga autoridad a uno y le hace merecedor de respeto. “He’s a white man and that’s good enough for you” (43). En un diálogo sutil que refleja el rápido desmoronamiento del raciocinio de Hally, vemos como el muchacho se crece, salvaguardado por el tono de su piel; llega a exigir que Sam le llame Master Harold a partir de ese momento como lo hace Willie. Esta exigencia muestra el inconfundible deseo de marcar distancia donde hasta ahora había habido cercanía, rango donde había lo más parecido a la camaradería, una subida en la escalera racial a partir de cual nuevo peldaño Hally podrá tratar a Sam como el *boy* que es, poniéndole a saltar a las ordenes de su *master* que es él. Durante los años cincuenta la palabra *master* aún tenía la acepción relativamente generalizada de título que se anteponía al nombre de un varón adolescente, sobre todo en la correspondencia, como Mr, Mrs, o Miss. Cuando Willie lo aplica al dirigirse a Hally, no nos queda del todo claro si lo hace con el significado de joven o de amo. Sin embargo la exigencia de Hally despeja cualquier duda. Hally desea que Sam lo emplee con toda su connotación de amo.” To begin with, why don’t you call me Master Harold, like Willie” (43). Para que no haya confusión posible, le amenaza con despedirle si no lo hace, ejerciendo la

autoridad que la momentánea ausencia de su madre en el café le dispensa. Sea como fuere, dos de las acepciones de la palabra señorito en español confluyen en este momento tan dramático. Por un lado tenemos a un muchacho “amo, con respecto a los criados” y “joven acomodado y ocioso”.<sup>1</sup> Hally no proviene de una familia afluente a menos que relativicemos; contrastada con cualquier ciudadano de New Brighton la vida de Hally es acomodada. Pertenece más bien a la clase baja blanca que allí se conoce por *poor whites*. Es su comportamiento hacia Sam en ese momento lo que le granjea la etiqueta de niño mal educado, un pequeño tirano, que dirige toda su frustración hacia los menos privilegiados aún que él: Sam Y Willie. Es posible que Hally supere el arrebato que le hace perder el respeto a quien ha ocupado el lugar de su padre. Lo que no está tan claro es si Hally podrá jamás volver a bajar del peldaño a donde se ha subido, dejar a un lado su rol de amo para volver a bajar al nivel de una relación de igual a igual con Sam y Willie.

## Dos metáforas: la cometa y la pista de baile

Contiene “*MASTER HAROLD*” dos metáforas de inequívoca aplicación a Sudáfrica pero de igual aplicación a la humanidad entera: la de la cometa y la de la pista de baile que serán comentadas en ese orden. Poco después del incidente de la vergonzosa cogerza del padre en el Central Hotel, estando aburrido una tarde y sin saber qué hacer, Hally se acerca a la habitación de Sam. Lo encuentra armando una cometa, improvisada ingeniosamente de materiales de deshecho disponibles; unos palitos afilados con un cuchillo formando la cruz, papel de embalar, pegados con harina haciendo las veces de pegamento, la cola compuesta de las medias viejas de la madre de Hally. Sin que Hally lo supiera, era la intención de Sam la de levantarle los ánimos porque desde el incidente

---

<sup>1</sup> Definiciones encontradas en el Diccionario de la Lengua Española. Vigésima primera edición. Real Academia Española, 1992.

humillante de la borrachera del padre andaba muy alicaído y ensimismado. Recordando la ocasión le pregunta Hally, “Why did you make that kite, Sam?”, a lo cual Sam responde, “I can’t remember” (24). En realidad Sam le está protegiendo del recuerdo del Central Hotel en que la figura paterna, la causa del desanimo y vergüenza de Hally, sale tan dañada y no será hasta casi el final de la obra cuando le confesará la verdad. “I wanted you to look up, be proud of something, of yourself” (47). Entre ilusionado y desconfiado de que la cometa pueda jamás montar vuelo, Hally se dirige al parque junto a Sam; es la estampa cotidiana de un padre que lleva su hijo al parque con la diferencia de que el niño es blanco y el hombre africano. Para Hally, si la cojera de su padre no impidiese que se pudiera dar el caso, la aparición de “a cripple man and a little boy” (25) en el parque pretendiendo alzar en vuelo una cometa, con la carrera que esto implica, no resultaría menos esperpéntica. Por otro lado, la visión en cualquier parque de sirvientas africanas entre cuyas obligaciones se contaba la de hacer de niñeras para los hijos de matrimonios blancos no llamaba la atención. Se las podía ver encargándose de llevarlos a la escuela, de recogerlos después, de darles la merienda, dedicarles más tiempo a ellos que a sus propios hijos y, en fin, pasar más tiempo con ellos que sus padres biológicos. Sam, metido en su rol de padre, le enseña a Hally los manejos de la cometa. Siguiendo las instrucciones de Sam, Hally logra ver su cometa en lo alto. “I was so proud of us! It was the most splendid thing I had ever seen” (24). Esta imagen que Hally veía patética, de un niño blanco siendo acompañado al parque por un africano que porta una suerte de cometa, representa la posibilidad de que el hombre blanco y el negro puedan poner en vuelo un proyecto. Hally está orgulloso por los dos aunque el mérito no es de otro que no sea Sam — la aportación de Hally se limitó a juntar cabos de trocitos de cuerda hasta alcanzar una medida considerable y necesaria para dar rienda suelta a la cometa una vez despegase. El niño Hally representa la inocencia con la que

debe partir el hombre blanco y la fe que necesitará depositar en su compatriota negro para llevar la nave a buen puerto. La cometa improvisada, aparentemente mal construida, porque los materiales disponibles no son los más adecuados representan los únicos recursos de la población sudafricana, que ha heredado de su historia un legado maltrecho que hace avergonzarse al ciudadano medio blanco del mismo modo que Hally se avergüenza inicialmente de la rústica y desvencijada imitación de cometa que Sam le construye. No deja de ser curioso que Fugard dote a Sam de un positivismo que su condición de oprimido apenas puede afianzar, que sea Sam quien tenga fe completa en la viabilidad del proyecto, que sea Sam quien lleve las riendas, seguido de un niño gruñón y malhumorado. El tiempo daría la razón a Fugard. El desmantelamiento del apartheid contó con la fe ciega por parte de la mayoría de la población blanca — la extrema derecha afrikáner se resistió hasta el final — en un proyecto que debido a la inexperiencia de los futuros gobernantes africanos se consideraba de alto riesgo. Observando a Sam manipular la cometa, en Hally opera alternativamente el orgullo y el nerviosismo. “I would have been suicidal if anything had happened to it. Watching you do it made me nervous enough.” (30). La cometa en vuelo es un objeto libre, que desafía la ley de la gravedad.<sup>1</sup> Los dos la manejan y desean mantenerla en lo alto todo el tiempo posible. A Hally le asusta que venga tambaleándose hacia el suelo durante uno de esos movimientos curvos a que le obliga el viento, pero Sam está allí para asegurarle y enseñarle a mantener a raya sus vaivenes. El temor a un fracaso en la búsqueda de una salida política queda siempre patente; el paralelismo con el proceso del traspaso de poder a la mayoría africana que tendría lugar doce años más adelante es inevitable. Sam finalmente ata la cuerda de la cometa a un banco y deja a Hally sentado mirando embelesado hacia arriba. “I was a little scared to look after it by myself” (24), dice

---

<sup>1</sup> Es un símbolo análogo al pájaro que aparece apenas comienza *Boesman y Lena*. A Lena le provoca mucha envidia el pájaro por poder levantar vuelo y dejar sobre la tierra todas sus penas.

Hally. Escudándose en el pretexto de que debía volver al trabajo, Sam no se queda con Hally y, como veremos más adelante, la razón de su marcha será revelada casi al final de la obra. Wertheim compara la simple estructura de la cometa de Sam a la simple estructura de la obra en sí. Un objeto tan rudo en su apariencia y configuración, tan poco prometedor acaba cumpliendo con las más altas expectativas. Para Wertheim, Fugard alcanza unos niveles altísimos e insospechados de su arte con una obra “deceptively simply constructed, glued together with the most basic of dramatic materials” (2000: 137). Los materiales pobres del texto que Wertheim equipara a los empleados en la construcción de la cometa son un triángulo de personajes, interactuando dentro de un sólo espacio durante un tiempo corto, todos atados con los trocitos de la cuerda narrativa que Fugard maneja como nadie. Si la anécdota de la cometa corre a cargo de Hally con Sam avivando ese recuerdo, la pista de baile y el microcosmos que encierra cobra vida gracias al talento evocador de Sam.

Hally no sabe nada sobre bailes de salón, un mundo que tiene del todo fascinados a Sam y a Willie. Ambos llevan tiempo compitiendo en un concurso que se da en la Provincia Oriental del Cabo, celebrándose cada año en una ciudad distinta. Ese año le toca a New Brighton, sin duda un evento que toda la barriada anticipa con interés por ser un espectáculo en que las parejas ejecutarán distintas modalidades de baile en el Centenary Hall al son de una *big band* tocando en directo. Hally empieza a interesarse mucho por el tema cuando después de sostener que los bailes de salón no son un arte, un entusiasmado Sam hace una enfervorizada defensa de su afición. Sam pinta a brochazos gordos un ambiente rutilante de luz y color, de ropas elegantes y buena música, de esperanzas y suspense mientras deliberan los árbitros sobre las seis parejas finalistas, siguiendo el criterio de puntuación: estilo individual, porte, sentido rítmico y aspecto general. Puede ser el tema que busca Hally para la redacción de 500 palabras que ha de



presentar en el colegio, por mucho que lo enfoque desde el prisma antropológico, observando que el vals, producto de la sofisticación cultural europea, desbanca a los cantos y bailes de la cultura primitiva africana. Concluye el muchacho que el resultado es el mismo: desprenderse de las emociones primitivas por medio del movimiento. ¿Cómo relaciona Fugard la turbulenta situación de la Sudáfrica de los disturbios en los *townships*, de los arrestos masivos, de los odios interraciales con el idílico mundo de la pista de baile que pinta Sam? ¿Qué lección encierra ese espacio artificial, *glamoroso* y reducido para una sociedad dividida por tantas diferencias pero condenada a la convivencia? Sam le explica a Hally que sobre la pista de baile no hay fricciones “There’s no collisions out there, Hally. Nobody trips or stumbles or bumps into anybody else” (36). Es un mundo donde las parejas de baile viven evitando las fricciones, dominando perfectamente cada uno de sus movimientos y giros. Es fuera de la pista donde choca la mayor parte de tiempo. Sam amplía la parábola, la extiende a la vida cotidiana de Hally quien acaba de chocar con su madre por teléfono, con su padre a quien no quiere ver en casa todavía. Llevada a extremos internacionales, los rusos chocan con los americanos, las colonias con las superpotencias, los ricos con los pobres, todo porque obran como principiantes que aún no dominan los pasos y las reglas de la pista. Pero hay esperanza para la humanidad, la que ha producido bailarines como Mahatma Gandhi, el Papa o el General Smuts.<sup>1</sup> ¿Qué otra cosa puede ser la Organización de Naciones Unidas sino una pista de baile donde ciertos políticos intentan enseñar al mundo a bailar sin chocarse meter sí? Para Hally, Sam es poseedor de un sueño que, aunque no lo diga, nos trae a la mente el sueño de Martin Luther King.

---

<sup>1</sup> Las referencias a estas personalidades históricas son menos casuales de lo que puedan aparentar. Un joven Gandhi pasó por Sudáfrica y se enfrentó a Smuts por el tema de los salvoconductos que se intentó imponer a la población india. 1950 es el año de la muerte del General Jan Smuts, gran perdedor en las elecciones que llevaron a los nacionalistas al poder. Participó en la fundación de la Sociedad de Naciones y más adelante firmó el preámbulo de la Carta de las Naciones Unidas. Fugard interpretó el papel de General Smuts en la película *Ghandi* en 1981. Me eluden los motivos de la inclusión del polémico Pio XII entre estas personalidades.

El sueño de Sam es lograr “A World Without Collisions” (38) que de paso servirá de título para la redacción de Hally que llevará además en siguiente subtítulo: “Global Politics on the Dance Floor” (38). Hasta aquí el mensaje universal, pero ¿cabe alguna duda que en el estreno de la obra en Johannesburgo la analogía que no se le podía escapar a nadie es la de Sudáfrica con la pista de baile y que quienes tienen que dejar de bailar como aficionados, chocando frontalmente, pegándose codazos y pisoteándose los pies, son sus ciudadanos? Me atrevo a sugerir que Fugard presenta a los dos hombres negros de la obra como quienes ya dominan bastante la técnica de baile. Hally, el blanco no sabe bailar, pero Sam le invita a dar sus primeros pasos en esa pista simbólica de la convivencia sin roces.

SAM. It's a harmless pleasure, Hally. It doesn't hurt anybody.

HALLY. It's also a rather simple one, you know.

SAM. You reckon so? Have you ever tried?

HALLY. Of course not.

SAM. Why don't you? Now.

HALLY. What do you mean? Me dance?

SAM: Yes, I'll show you a simple step — the waltz — then you try it.

HALLY: What will that prove?

SAM: That it might not be as easy as you think. (31)

A estas alturas suena el teléfono y Hally tendrá la segunda conversación con su madre en la que se despachará a gusto contra su padre. Será la otra cara de la moneda del mundo idílico que Sam acaba de describir. La relación de Hally con su padre es de muchos encontronazos. Durante un largo monólogo — en realidad es un dialogo pero no oímos las palabras de la madre al otro lado del hilo — descubrimos que Hally a pesar de querer a su padre — lo intuimos durante los pocos segundos de conversación que

intercambia con él cuando se pone — está harto de darle masajes en las piernas por la noche, de vaciar sus orinales “full of phlegm and piss” (39), de entregarle el dinero para un libro de texto que acabará siendo gastado en una botella de coñac, y de ser testigo de cómo desaparece dinero de la cartera de su madre en un momento de descuido. Cuando cuelga, su amargura, desilusión, y disgusto consigo mismo por quedarse en evidencia ante Sam y Willie le pondrán a la defensiva. No sabrá encajar la reprimenda de Sam, “It’s a terrible sin for a son to mock a father with jokes like that. You’ll be punished if you carry on” (42). Apenas cuelga el teléfono, Hally empieza a chocar a diestro y siniestro con quien se cruza con él en la pista de baile, acarreando unas nefastas consecuencias. Veremos un cambio en Hally que sólo podemos interpretar como la consecuencia de toda la amargura de su infancia, de la soledad de un adolescente inseguro, de la certeza de haberse perdido los papeles hasta el punto de hacerse daño a sí mismo. Sam sabe reconocer antes que Hally el daño que se está infligiendo, lo que Frank Rich (1982) describe como “a bottomless descent to self-immolation”.

## El racismo a flor de piel

A partir de este momento la obra adquiere un ímpetu que le arrastra velozmente hacia su desenlace precedido por lo que Walder (1984: 46) califica de “one of the stage’s most shocking moments” en que Hally le escupe a Sam en la cara. Alterado por quedarse en evidencia ante la defensa que Sam hace de su padre, Hally se defiende intentando excluirle de las desavenencias entre él y su progenitor. “What goes on between me and my dad is none of your business” (42). Hally decide poner distancia entre él y Sam sacándose de la manga momentos con su padre que hablan de una relación más estrecha de la que Sam puede haberse imaginado tras la conversación de hijo y madre por teléfono. En las advertencias de sus padres sobre relacionarse con los

criados ya vemos tintes de racismo disfrazados de buenos consejos. “My mom is right. She’s always warning me about allowing you to get too familiar” (42). Del padre dice, “he agrees with my mom. He’s always going on about it as well. ‘You must teach the boys to show you more respect, my son’” (44). Deseoso de convencer a Sam de la certeza de estos comentarios y pretendiendo mostrarse más unido a su padre de lo que la tesitura de unos momentos anteriores atestiguaba, Hally confía a Sam un chiste que comparte con su padre en repetidas ocasiones. El padre dice, “It’s not fair, is it Hally” a lo que el hijo pregunta, “What, chum?” El padre contesta, “A kaffir’s arse” (44).<sup>1</sup> Estupefactos, los dos hombres negros difícilmente pueden creer que a alguien le puede hacer gracia semejante grosería. Sam se baja los pantalones y calzoncillos y le enseña a Hally su trasero para que éste vaya corriendo a casa a informarle a su padre que, en efecto, el culo del negro no es claro. Este gesto de Sam de enseñarle las posaderas a su joven patrón blanco tuvo que producir un tremendo impacto y revulsión en el espectador blanco; sin lugar a dudas, no habrá habido espectador negro que no haya celebrado y aplaudido, aunque fuera interiormente, la ocurrencia de Sam. En Sudáfrica hay un matiz añadido que pasa desapercibido para el público norteamericano. Uno de los peores insultos que el blanco puede proferir contra el negro es, como hemos visto en *The Blood Knot*, el de *swartgat* (culo negro) que, aunque no sea la palabra exacta que aparece en el chiste, será captada por el público local, y es la que insinúa Hally en su empeño de hacerle el máximo daño a Sam. Hally permanece congelado durante un momento y cuando Sam y Willie se disponen a seguir recogiendo el local, Hally dice el nombre de Sam. En el momento en que éste se vuelve, Hally le escupe en la cara. Resulta interesante, y nada sorprendente leer que Zakes Mokae, Sam en la versión

---

<sup>1</sup> Se juega con dos de los significados del adjetivo fair: justo, y claro de piel o pelo.

norteamericano, recuerda que alguien de entre el público del todo indignado grito; “Kick Hally’s ass”.<sup>1</sup>

Mientras se limpia la cara, Sam se debate entre las comprensibles ganas de darle a Hally su merecido, y la urgente tarea de señalarle que lo que acaba de hacer tendrá sus consecuencias. A Sam no se le escapa que era en realidad el padre de Hally a quien iba dirigido el escupitajo. Señala Sam que la única razón por la que Hally le eligió como blanco es por sentirse a salvo dentro de su piel blanca. “The face you should be spitting on is your father’s ... but you used mine because you think you are safe inside your fair skin ...” (45). Sam emplea la palabra *fair* en lugar de *white* para que Hally, tan ducho en los matices y doble sentidos de la lengua inglesa, aprecie la sutileza de lo que insinúa: que Hally no está siendo *fair* en su acepción de justo, porque el concepto de obrar con justicia está reñido con quien posee la piel blanca. Es el momento en que Sam resucita el recuerdo del Central Hotel que tanta vergüenza le da a Hally, y a continuación le revela que el día de la cometa no se quedó sentado a su lado en el banco, poniendo como pretexto el trabajo, cuando la verdad no era otra sino que el banco estuviera reservado para el uso exclusivo de los blancos. No queriendo estropearle a Hally ese momento delirante, Sam no sacó a relucir la fea legislación que se interponía entre él y el niño que él trataba como si fuera de su propia carne. Prefirió inventarse la excusa del trabajo en vista de que Hally no se diera cuenta — con doce años que tendría a la sazón bien podría haberse hecho cargo de la situación. Las leyendas en inglés y afrikaans estaban a la vista de cualquiera que supiese leer. Al ver que Hally no se disculpa y se dispone a marchar, Sam intenta hacer las paces recurriendo una vez más a la metáfora de la cometa.

SAM. [...] Should we try again, Hally?

---

<sup>1</sup> Citado en Dennis Walder (2003). Athol Fugard, p.85

HALLY. Try what?

SAM. Fly another kite, I suppose. It worked once, and this time I need it as much as you.

HALLY: It's still raining, Sam. You can't fly kites on rainy days, remember.

SAM. So what do we do? Hope for better weather tomorrow?

HALLY. [*Helpless gesture.*] I don't know. I don't know anything anymore.

SAM. You sure of that, Hally? Because it would be pretty hopeless if that was true. [...] (47)

El día lluvioso no es sino el símbolo del mal tiempo que azota las relaciones blanco-negras de Sudáfrica en crisis. Sam en representación del negro lo tiene claro. Es Hally quien está hecho un mar de dudas. Sam busca levantar y lanzar al vuelo ese proyecto en común. La mano está tendida al mismo tiempo que la advertencia está servida. La pelota está en el campo del blanco. Sam en clave metafórica le recuerda Hally que él puede seguir sentado en ese banco sólo para blancos, que Sam no puede compartir con él, o que puede optar por alejarse del banco. “All you've got to do is stand up and walk away” (48). Este *walk away* equivaldría a dar la espalda al racismo.

## Un final ambiguo

Hally se marcha encargando a los dos hombres el cierre del local. Se quedan solos. El enfrentamiento entre Sam y Hally ha conducido a Willie a la reflexión sobre las relaciones humanas; concluye que a partir de este momento tratará a Hilda con mayor cariño y respeto, y se lo transmite a Sam. A pesar del mal tiempo y la distancia entre el parque y la barriada de New Brighton, Willie saca del bolsillo el dinero que estaba destinado a su viaje a casa en autobús, lo echa en la gramola, elige una canción y los dos hombre bailen juntos al son de una canción de Sara Vaughan<sup>1</sup> cuya letra parece referirse a Hally, “Little man you're crying/ I know why you're blue/Someone took

---

<sup>1</sup> Esta canción compuesta por Maurice Sigler y A Hoffman aparece en el disco *Count Basie/Sarah Vaughan*. Grabado en Nueva York en julio de 1960 y enero 1961.

your kiddy car away; /Better go to sleep now, /Little man you've had a busy day"(48). Wertheim observa que al comienzo de la obra Willie lucha con los pasos de un *quickstep* pero que al final bailan un *foxtrot*, un baile más lento. Según Victor Silvester<sup>1</sup> para poder dominar el *quickstep* habrá que dominar primero el *foxtrot*. "What Willie does, therefore, is return to the basics of foxtrot, to start over and get the steps right". Willie acabará corrigiendo los entuertos de su relación con Hilda, empezando por lo más básico. "Surely this is what Hally is meant to do" (Wertheim2000: 152). Sam ha logrado ampliar el aprendizaje de Willie, consiguiendo que éste aplique las lecciones extraíbles de la pista de baile a las relaciones interpersonales. Sam, confía plenamente en que Hally sabrá sacar algo positivo del desagradable incidente, algo que aporte a los valores del hombre en que Hally acaba de convertirse.

Las ambigüedades en torno a este final se pueden deber al análisis que se haga de las últimas palabras de Hally y de las palabras posteriores de Willie. El "I don't know. I don't know anything anymore" (48) de Hally nos indican un momentáneo aturdimiento que le incapacita para adoptar una postura inmediata de reconciliación con Sam. ¿Es que necesita consultar con la almohada todo lo ocurrido, o es que Hally, enfrentado a la elección de normalizar su relación con Sam y Willie, vacila seriamente por no tener tan claro que esas buenas relaciones puedan continuar? Basándonos en las palabras de Willie, podemos optar por la opinión de que las aguas volverán a sus cauces, que sólo ha sido una tormenta de verano. "Is okay, *Boet*<sup>2</sup> Sam! You see. Is ... [*He can't find any better words.*] ... is going to be okay tomorrow" (48). Sam ni asiente, ni niega. La procesión va por dentro. Será el tiempo lo que dé la razón a Willie, tanto de las promesas que hace sobre un mejor trato a Hilda como la normalización del trato con

---

<sup>1</sup> Silvester escribió varios tomos sobre los bailes de salón. Lo que resulta sorprendente es que sea Sam quien alude a él en su defensa de los bailes de salón. Resulta difícil de creer que Sam, cuya educación depende de Hally, haya leído algo tan especializado.

<sup>2</sup> Palabra afrikaans cariñosa para hermano.

Hally. Sam ha de ser juzgado más por sus actos que por sus palabras. Durante toda la obra nos da muestras de cordura y sensibilidad. Es incapaz de guardar rencor; posee un don natural para empatizar con las desgracias ajenas, comprende el estado psicológico de un muchacho adolescente que se dirige a casa donde le espera un ambiente poco idóneo al lado de un padre que suscita poca admiración. Comprende que pese a todo Hally quiere a su padre. Su esfuerzo por conseguir que Hally conserve un mínimo respeto por su padre nos habla de su sabiduría y compasión. Es cierto que al oponerse a la idea de que sea el padre de Hally su jefe, intuimos que acaba pecando de los mismos sentimientos que Hally: la vergüenza de tener por jefe un lisiado, alcoholizado e incontinente. Señala Wertheim (1990: 147) que Hally se encuentra entre dos figures paternas lisiadas: “Hally’s father is physically crippled even as Sam is racially handicapped”. La edad de Hally le convierte en pasto de los problemas generacionales. La estrecha relación que aparenta tener con su madre y los escollos que le impiden una armoniosa identificación con la figura paterna, le convierte en perfecto candidato para un complejo de Edípo — sospechamos que la estancia del padre en el hospital le deja a sus anchas en la relación con su madre, marcada por un claro sentido de posesión. De las dos figuras paternas, será Sam quien sufrirá el rechazo de su frustración juvenil. La doble condición de Sam de criado y negro inclinará la balanza en su contra a la hora de que Hally decida sobre a cuál padre enfrentarse. Pero los problemas generacionales no perduran eternamente. Podemos suponer que cuando Hally vuelva a cobrar el sentido común, podrá superar las trabas que impiden una relación menos turbulenta con su padre y consecuentemente con Sam.

En cuanto a la vida real, sabemos que en 1980, habiendo fallecido la madre del dramaturgo, Fugard recibió una carta de condolencia de Sam Semela. Llevaban quince años sin verse. Por lo visto Sam había sido despedido años antes por motivos



estrictamente laborales, pero profesaba un aprecio por la Sra. Fugard que había sido su patrona durante muchos años. En una entrevista concedida a Tony Jackman, John Kani, encargado de dar vida al personaje de Sam en el estreno de Johannesburg, recibió el encargo de Fugard de acercarse al domicilio de Sam y hacerle entrega de un pasaje de avión para asistir al estreno. No olvidemos que la obra lleva la siguiente dedicación: “for Sam and H.D.F”, su padre sustituto y su padre biológico, en un gesto de reparación quizá tardío pero no por eso menos válido. Relata Kani que “Two days previously he [Sam] had suffered a stroke on his way to church, felt dizzy, walked into a nearby house, sat down and died peacefully” (1983). Sam murió sin recibir el merecido homenaje que Fugard le tenía preparado, el de inmortalizarle en una obra que hablaría de él al mundo entero.

Y, ¿qué lectura hacemos de la última escena de los dos hombres agarrados en un baile lento? ¿Será que los dos negros han dado la espalda a la sociedad blanca representada por Hally, hartos de su acostumbrada crueldad y comportamiento irracional? ¿Se puede interpretar el hecho de este baile como la unión del hombre negro frente al blanco, remiso a aprender los pasos necesarios para participar en el baile con ellos, quedándose, por lo tanto, expulsado de la pista? Sam y Willie se mueven armoniosamente bajo la mirada hipnotizada del público a quien Fugard quizá lanza el reto de que se unan al baile siempre que aprendan a moverse entre los demás participantes sin choques. Este reto cabe lugar tanto en Sudáfrica como los Estados Unidos y se extiende a cualquier rincón del mundo donde haya fricción interracial o de otra índole.

La postura de Sam resulta de difícil comprensión para muchos espectadores y es comentada por varios críticos. La falta de rebeldía por parte de los hombres negros ha sido criticada por quienes deducen que Fugard dibuja dos personajes demasiado pasivos

ante tamaño agravio. Me gustaría detenerme un momento en las opiniones de dos actores negros que en calidad de sudafricanos tienen un acceso privilegiado a la psicología de Sam. Se trata de dos habituales en las obras de Fugard: Zakes Mokae y John Kani. Zakes Mokae, Sam Semela en las producciones norteamericanas, apunta que la vida de Sam, quien proviene de un muy necesitado Lesotho, es más agradable en una pequeña ciudad como Port Elizabeth de lo que sería en Johannesburgo donde se tendría que incorporar en las minas. Su paso por Port Elizabeth quizá no disfruta del plebiscito de la ley y su permanencia allí puede peligrar. “So Sam has to be careful or he’s going to be sent back to Lesotho, and unable to work in the city” (von Staden 1982: 91). John Kani, Sam Semela en el montaje de Johannesburg, hace una interesante observación sobre los negros en Sudáfrica que explicaría muy bien por qué, sin tener en cuenta la presión de su precaria coyuntura laboral, la pacífica postura de Sam resulta del todo verosímil, sobre todo para los espectadores sudafricanos. “The Black man is patient, and he still has his arms open. The white man has to remove the barriers”. Lamenta Kani que no se den más situaciones como la de Hally y Sam. “But little Hallys and little Sams happen on little islands which are little drops in a big ocean” (Jackman 1983). A Sam no le faltan ganas de agredir físicamente a Hally. Acuden en su ayuda las palabras de Willie que le ayudan a ver a Hally como una figura patética, digna de pena. “He’s a little boy, *Boet* Sam. Little white boy. Long trousers now, but he’s still a little boy” (46). Una fuerza que obra en el texto es el amor. Los argumentos de Sam en defensa de la figura paterna de Hally acaban extrayéndole al muchacho la confesión, “I love him, Sam” (46). Junto a las explicaciones que proponen Mokae y Kani, es el amor una más, o ¿cabe la menor duda que Sam profesa amor por Hally? El reconocimiento de este amor que se profesan mutuamente es la fuente del mayor dolor cuando cada uno evalúa lo que acaba de transcurrir entre ellos: que sea Hally y no cualquier blanco que le escupa en la

cara, y en el caso de Hally, que él haya hecho a Sam lo que en realidad no tiene las agallas de hacer a su padre de verdad.

No obstante al margen de que las aguas vuelvan a su cauce o no, la advertencia queda servida y Hally tendrá que saber extraer la lección necesaria y adecuada. Desafortunadamente con su actitud Hally se coloca en el bando contrario y, para mantenerse al lado de los que mandan y se sienten amos de los menos privilegiados, adoptará sus postulados racistas. Walder (1984: 46) ha sabido poner en palabras la transcendencia del instante dramático en que tantos pensamientos están pasando velozmente por las cabezas de los protagonistas mientras Hally da la espalda al escenario para marcharse. “The time has come to choose: between remaining “master” in isolation and darkness; and giving up supremacy, to find brotherhood”.

### III. EL LIBRO O LA PIEDRA: LA DIFÍCIL ELECCIÓN DE *MY CHILDREN!*

#### *MY AFRICA!*

La tercera obra en que Sudáfrica aparece metafóricamente representada por el aula, *My Children! My Africa!*, difiere de las dos anteriores por ubicarse directamente en la escuela. Fugard pasa del ambiente privado de la residencia particular de los Bezuidenhout en *A Lesson from Aloes* y el semipúblico de un café dentro de un parque, donde, debido a la lluvia, no entra ningún cliente a interrumpir lo que allí transcurre de “*MASTER HAROLD*”... *and the Boys* al ámbito público de la escuela para alumnos africanos de una barriada de un pueblo pequeño del Karoo, de la Provincia del Cabo Oriental, tan ligado al mundo de Fugard y cuna de muchos literatos sudafricanos. La puesta en escena de *My Children! My Africa!* no será tan íntima como la chabola de otras obras, prestándose a una visión *voyeurística* de la vida de los protagonistas que nos permita conocerlos mejor. Los espacios escénicos en que transcurre la acción de estas obras anteriores permiten que sus personajes se explayen en sus quejas, o despotriquen del sino que les ha tocado vivir, pero en el cobijo de la chabola o del ámbito privado están fuera del alcance de la ley — en el caso de *Boesman and Lena* los separa del blanco el inmenso espacio que los rodea en plena noche. Lo que los personajes opinaban sólo desde la seguridad del espacio privado se hace público en *My Children! My Africa!* Thami y los de su generación, vueltos portavoces de su gente claman en voz alta lo que antes se silenciaba y lo hacen abiertamente ante un público mixto.

Con tres protagonistas al igual que las dos obras anteriores, *My Children! My Africa!* se estrena en el Market Theatre de Johannesburgo el 27 de Junio de 1989. Seis meses después se estrenaba en Nueva York. De haberse estrenado un año más tarde, cuando

las negociaciones entre de Klerk y Mandela se hubieran llevado a buen puerto, hubiéramos podido hablar de una obra retrospectiva, donde lo que parece profético estaría de hecho fundamentado en los acontecimientos históricos, pero al no ser así, *My Children My Africa !* que tanto recalca la necesidad del dialogo se puede considerar como premonitora de los hechos que habrían de tener lugar *a posteriori*: el diálogo entre blancos y negros que permitiría que Mandela fuera excarcelado y que daría escopetazo a la agenda política que acabaría en las elecciones generales históricas de 1994. La acción de *My Children! My Africa !* se remonta a 1984, año bastante lejano aún de los acontecimientos de 1990 que culminarían con la liberación de Mandela.

Como es de costumbre en él, la trama de *My Children! My Africa!* no es el producto de la imaginación de Fugard, sino la recreación teatral de hechos verídicos que sirvieron para inspirarle. En 1984, época de frecuentes disturbios que los periódicos cubrían con enormes titulares, Fugard encuentra una pequeña noticia que le llama la atención. En un pequeño pueblo interior del Karoo, una turba de africanos agrede a un profesor, le colocan un “collar”<sup>1</sup> y le prenden fuego. No sabemos en qué periódico apareció esta noticia, ni de qué manera se presentaban los trágicos acontecimientos. Nicholas Visser nos refiere a dos sucesos distintos que comparten este trágico final. En uno de los casos el maestro muere a manos de sus alumnos sin que quede demostrado que haya sido un informador de la policía. En el otro, el maestro muere a manos de la policía de manera cruel y calculada.

En el instituto de educación secundaria de la *location* africana de Brakwater, un profesor cincuentón logra organizar un debate que enfrentará su colegio mixto, Zolile High School, a Camdeboo Girls High exclusivamente para muchachas blancas. Cuando se eleva el telón el debate entra en su recta final y les toca a los oradores que encabezan

---

<sup>1</sup> *Necklacing*. Como sugiere la palabra inglesa, tras inmovilizar a la víctima colocándole un neumático como si de un collar se tratara, le rociaban de gasolina y le prendía fuego.

los equipos, Isabel Dyson en representación de la escuela para muchachas blancas y Thami Mbikwana de Zolile High, a presentar sus resúmenes. El tema que se está debatiendo es si, debido a las diferencias físicas y psicológicas entre hombres y mujeres, debería haber dos modelos de estudios en los colegios. Modera el profesor y organizador del evento, Anela Myalatya, conocido por todos como Mr. M. En vista del éxito obtenido en tal empeño, Mr M se cita con Isabel en la escuela para proponerle que forme junto a Thambi un tándem para participar en un concurso interescolar sobre literatura inglesa patrocinada por el Standard Bank en Grahamstown. Confiado que la alianza entre dos alumnos tan brillantes sólo puede acabar en victoria, comenta que los dos colegios compartirían el premio económico destinado en principio a la compra de libros. Alberga Mr. M el deseo de que Thambi pueda acceder a la universidad y se le ocurre que el concurso puede servir de escaparate para su talento y brindarle la oportunidad de pedir una beca. Isabel acepta encantada la propuesta y Mr. M le asegura que él no tendrá problema alguno en convencer a Thambi. Los dos estudiantes, siguiendo las instrucciones de Mr. M y cumpliendo una serie de tareas que él les encarga, se preparan a fondo durante varias semanas. Los tres se reúnen periódicamente para poner a prueba los conocimientos que van adquiriendo para el gran evento. Varias escenas intercaladas permiten que cada personaje aparezca sólo en escena y hable con el público directamente revelando datos de su biografía y las ilusiones que el singular proyecto va creando en ellos. Estas apariciones se desarrollan a través de monólogos que recuerdan los documentales televisivos o cinematográficos en que los personajes se dirigen a la cámara procurando ganarse la confianza y complicidad del espectador. Pronto vemos como Thambi va transformándose de alumno sumiso a la voluntad y enseñanzas de Mr. M a rebelde adoctrinado por un grupo en el barrio que promueve la subversión y resistencia. El blanco de esta disidencia es precisamente el sistema

educativo que el gobierno ha establecido para la población negra, deficiente e inferior a la educación recibida por los blancos por un lado, y luego, depósito de valores que promueven la cultura de los países europeos colonizadores. Mr. M está receloso de las compañías que frecuenta Thambi. Se respira un ambiente de disturbios en la barriada y Mr. M teme que Thambi se deje influenciar por el radicalismo político dejando a un lado su brillante futuro como alumno de pro. Un día Thambi anuncia a Isabel que se retira del concurso porque los Camaradas, tras celebrar una reunión en el barrio, han decidido convocar una huelga que será apoyada por los estudiantes, quienes no asistirán a clase durante un tiempo indefinido que coincidirá con la duración de la huelga. La amistad que había florecido entre el muchacho negro y la muchacha blanca a raíz de su colaboración se ve perjudicada porque los Camaradas no ven con buenos ojos el contacto de sus seguidores con blancos. Mr. M advierte a Thambi que los alumnos que secunden ese absentismo escolar podrían verse obligado a volver a pedir su ingreso en la escuela, y que la dirección del colegio está obligada a entregar a las autoridades un listado de los alumnos que participen en él. Las posturas de Mr. M y su alumno predilecto se vuelven irreconciliables. Con el barrio revuelto, tiendas saqueadas, los niños lanzando piedras a la policía, la policía replicando con bombas lacrimógenas, coches volcados y quemados, colegiales arrestados y encarcelados, Mr. M intenta frenar la locura acudiendo al colegio vacío donde, sirviéndose de una campana de mano, pretende alejar a los alumnos de la calle, llamándolos a clase. Thambi aparece e intenta convencerle que desista de su postura porque de lo contrario su vida corre peligro. Los Camaradas le acusan de colaborar con las autoridades. Se planea quemar la escuela. Entre pedradas que van cayendo contra la escuela Mr. M intenta, por ultima vez disuadir a Thambi de participar en el espiral de destrucción que en nada beneficia a la comunidad negra o de dejarse engañar por quienes aprovechan de sus dotes de liderazgo

para incitar a la masa. Thambi no logra convencer a Mr. M que se una a los rebeldes firmando su apoyo a la huelga. Mr. M confiesa que ha entregado a las autoridades una lista de nombres de los cabecillas del movimiento y que habrá arrestos. Temiendo lo peor, Thambi le ruega que deje de tocar la campaña y que se ponga a salvo. Ofrece interceder entre él y los Camaradas explicando que ésta ha sido la única colaboración de Mr. M con las autoridades. Incapaz de expresar su afecto por el viejo maestro, Thami explica que su voluntad de interponerse como mediador se debe a que la muerte del maestro causaría más daño que beneficio a la causa. Defraudado y adhiriendo a sus principios por los cuales está dispuesto a ver peligrar su vida, Mr. M sale del aula. Una vez fuera es atacado, golpeado y quemado vivo. Thambi se vuelve a reunir con Isabel para despedirse de ella. Sale del país para reunirse con la resistencia con sus bases en los países colindantes. A Isabel le consuela saber que Thami no participó directamente en el asesinato de Mr. M. Isabel le hace una promesa a Mr. M de que hará todo lo posible por promover las ideas de Mr. M, quien veía en la educación la perfecta vía hacia un futuro mejor.

### Asomarse al mundo del otro

Para Isabel su participación en un debate en la escuela para negros supondría una revelación sobre lo que transcurre al otro lado de la barrera racial que su acomodada vida en el barrio blanco normalmente le imposibilitaría. Confiesa durante su monólogo de la escena dos del primer acto que, hasta el día del debate, sus contactos con la población negra no se extendían más allá de las conversaciones con Auntie, la domestica empleada por los Dyson, y Samuel, el muchacho que se encarga de los repartos y recados en la farmacia que regentan sus progenitores. Estos contactos superficiales se llevan a cabo en el terreno seguro de la zona blanca desde la seguridad



de quien es la hija del patrón. La barriada africana no representa para Isabel más que “a sort of embarrassing backyard to our neat and proper little white world, where our maids and our gardeners and our delivery boys went at the end of the day” (18). Conoce la barriada de algunas ocasiones: la visita con su madre a Auntie por estar ésta enferma o por acompañar a su padre cuando durante una emergencia éste tuvo que llevar unos medicamentos a la clínica de la *location*. Nos recuerda a Gladys de *A Lesson from Aloes* quien observaba desde el otro lado de la ventana a los empleados negros del ayuntamiento que recogían la basura. Sin salir del coche, a través del cristal de la ventana del automóvil, observaba Isabel las chabolas donde en dos minúsculas estancias podrían dormir, como es el caso de Auntie, hasta nueve personas, la carencia de higiene, la falta de electricidad. Isabel cierra los ojos y da gracias a Dios de haber nacido blanca. La barriada se ubica a la entrada del pueblo que se enorgullece de poseer algún que otro monumento declarado de interés nacional. Para el alcalde de Camdeboo, Mr. Pienar, esta ubicación es “very much to be regretted” y en el pueblo no habrá quien le lleve la contraria. Si exclusivamente de él dependiera, la barriada entera sería trasladada a un lugar menos dañino para la imagen de la ciudad. Para Isabel la población negra y sus penurias ha estado siempre “on the edge of my life” del mismo modo que el *township* para los habitantes de Camdeboo se ubica “on the edge of town” (15).

Si nos guiamos por la observación de Isabel, Thami procede de Brakwater, ese mundo de chabolas de zinc que carecen de jardines, donde un coche avanza siempre en primera debido a los baches y las condiciones de la superficie sin asfaltar. Para ir a la escuela el día del debate, las tres muchachas blancas que forman el equipo irían escoltadas por la policía hasta la escuela y de nuevo a su regreso, evitando así un paseo “peligroso” por un lugar dantesco que además hiere sus sensibilidades blancas. Fugard saca a Isabel de la seguridad de su territorio blanco para colocarla en el terreno hostil al

otro lado de la barrera racial y descolocarla física y emocionalmente. La sugerencia de una de las muchachas blancas, que posiblemente debieran recurrir a un vocabulario menos elevado al desarrollar sus argumentos durante el debate, por tratarse el equipo contrario de quienes no tienen el inglés como su lengua materna hace patente la prepotencia con que llegan ellas al debate. Serán juzgadas como tres muchachas blancas privilegiadas y tendrán que ganarse el respeto de su audiencia, que nada tiene que agradecer su presencia allí. El aula en la que ha de transcurrir el debate, “the most bleak, depressing, dingy classroom I have ever been in” (16), le parece poco propicia al estudio, “how in God’s name does anybody study or learn anything in here” (16). Isabel ignora aún la capacidad africana para hacer de tripas corazón. Superado su inicial malestar, Isabel se lleva varias sorpresas agradables: encuentra un inteligentísimo contrincante en Thami, tiene ante sí un público respetuoso, espontáneo pero atento, y ve en Mr. M un modélico profesor que ya quisiera ella para su propia escuela. Por primera vez se encuentra con la población negra en un mismo pie de igualdad. El vuelco que supone en su vida y manera de pensar su contacto con Thami y Mr. M hará de ella una persona distinta y pondrá a sus padres en alerta ante estos cambios. Es fruto de este primer roce con los habitantes de Brakwater la aceptación sin vacilar de la segunda propuesta de Mr. M de que ella y Thambi se alíen de vistas al concurso sobre literatura inglesa. De ocupar un lugar al borde de su vida, los habitantes de Brakwater pasan a ocupar un lugar en torno al cual su vida empieza a girar. Thami e Isabel encarnan la nueva generación de sudafricanos que van a protagonizar el acercamiento que la generación anterior no ha tenido el valor de intentar. Durante la obra Isabel recalca repetidamente lo importante que ha sido para ella el contacto con la escuela en Brakwater e incluso cuando Thami, presionado por los dictados de los Camaradas, rechaza la posibilidad de seguir viéndose con ella, Isabel se revela dispuesta a mantener

invariable su nueva postura hacia la población negra. Es la cara inversa de la moneda si la contrastamos con Hally de “*MASTER HAROLD*”... *and the boys* . Es Hally quien no tiene muy claro si las cosas podrán seguir como antes después de lo acaecido en el café. De hecho, Thami que tanto habla de libertad, demuestra, al romper con Isabel, que se está dejando doblegar por los Camaradas y que su capacidad como individuo para obrar con libre albedrío está siendo gravemente coartada. Se ha convertido en víctima de la presión colectiva frente a la libertad individual.

Para Stephen Gray,<sup>1</sup> Fugard ha dado un giro a las tensiones que enfrentan los tríos protagonistas de las tres obras de esta sección. Los problemas raciales dan paso a los problemas de la juventud frente a la vieja escuela de pensamiento. Mr. M saldrá perdiendo no por el color de su piel sino por no haber sabido amoldarse a los cambios.

Si lo que Isabel conserva como recuerdo estremecedor de Brakwater es su lacería, a Thami no se le escapa la opulencia de Camdeboo donde los blancos viven en casas grandes rodeadas de jardines con piscinas. Thami describe la zona blanca como un lugar “full of laughing people” (49) haciéndonos concluir que es la abundancia lo que produce esta felicidad. Si Brakwater no la posee es por lo tanto un lugar triste, carente de risa. Desde la primera escena del primer acto Fugard nos provee otro detalle que abrirá una profunda brecha entre los estilos de vida que llevan los dos adolescentes a los sendos lados de la barrera racial. Cuando Isabel le comunica a Thami que desea ser escritora, él le pregunta qué había desayunado esa mañana. El talento que Isabel pueda tener para la literatura habría de juzgarse según su capacidad de abrirle el apetito. El desayuno de Isabel de puré de avena espolvoreado con azúcar integral y un chorro de leche caliente, seguido de tostadas con mermelada y repetidas tazas de té que le es servido por la doméstica, Auntie, contrasta sin duda con el desayuno que se puede

---

<sup>1</sup> “‘Between me and my country’: Fugard’s *My Children! My Africa!* at the Market Theatre”, p.26

tomar Thami en la barriada. Tampoco el desayuno de Mr. M con un ingreso más elevado que el africano medio del barrio, compuesto de una papilla de maíz con leche fermentada, se compara con el de Isabel. Por lo tanto, el experimento de juntar a dos jóvenes de tan dispares entornos, que llegan al punto de encuentro cargados de desconfianza y de perjuicios, productos de un mutuo desconocimiento a casi todos los niveles, parte de un plan a largo plazo que urde Mr. M secundado por la maestra blanca de la escuela de Isabel, Miss Brockway. Si el trato de Isabel con Auntie y Samuel no le abre la puerta al conocimiento de lo que es ser africano, Thami ni siquiera ha disfrutado de una sola oportunidad, por muy superficial que fuera, de conocer y hablar con una muchacha blanca. Gracias a sus respectivos maestros, Isabel y Thami se convierten en oradores de un debate que anticipa lo que muchos llevan años anhelando: el acercamiento de las razas a través del diálogo con vistas a forjar un futuro mejor mediante la palabra y no la violencia. La relación que existe entre Miss Brockway — es mencionada dos veces pero nunca aparece en escena — y Mr. M no es desarrollada por el dramaturgo. Separados el uno del otro por las mismas constricciones que impone el apartheid a Isabel y Thami, son capaces de obrar un pequeño milagro de colaboración subversiva desde la profesión que comparten. ¿En qué territorio neutral se encuentran para poder discutir las ventajas que supondrían un debate entre las dos escuelas y luego el concurso de literatura? En Miss Brockway vislumbramos un personaje de corte liberal en un pequeño pueblo del Karoo, adelantándose a los acontecimientos históricos y fomentando el diálogo entre las razas a escala pequeña. Fugard reproduce en el dúo Thambi/Isabel una versión joven del dúo Mr.M/Miss Brockway. Necesita que el debate se realice entre jóvenes en cuyas manos está el futuro del país. Observando el entusiasmo de Isabel y contando con ella como aliada en su proyecto Mr. M exclama, “The future is ours Isabel. We’ll show this country how it is done” (25). Para la

población negra el futuro está ligado a las oportunidades que una buena educación brinda. Para la población blanca su supervivencia depende de cómo actuará la población negra una vez se haya establecido el sufragio universal en el país. El diálogo que se organiza en forma de debate, ensayo de un debate de mayor trascendencia y a más altos niveles, conduce al conocimiento mutuo de quienes participan en él, y a disipar el miedo. En palabras de Mr. M, “Knowledge has banished fear” (23).

Mr. M es el típico profesor que ha asimilado la cultura y sistema educativo del opresor blanco y desde esa convicción se encarga de transmitirla a las siguientes generaciones. Teniendo en cuenta la enorme importancia que se le atribuye a la familia y descendencia en el continente africano, resulta atípica en él, como varón africano, su soltería. Lleva años volcando sus sentimientos de padre en sus alumnos; ha estado siempre a la espera de que alguno mostrase dotes de poder alcanzar lo inalcanzable para un negro en una sociedad que le cierra todas las puertas. Lo ha encontrado en Thami; es su protegido y vierte en él todas sus esperanzas. Pero Thami es de una nueva generación que cuestiona y se opone dentro de lo posible a los valores blancos impuestos. El Movimiento de Concienciación Negra de la década de los setenta ha dejado su huella en la sociedad sudafricana. Thami reclama una vuelta a los valores tradicionales, reivindica lo africano para los suyos, incluso si eso supone un encuentro frontal con quien hasta ese momento ha sido su mentor. El debate en marcha al abrirse el telón tiene a Thami sosteniendo que la mujer no puede ocupar los mismos puestos de trabajo que el hombre en la sociedad porque no posee la misma fuerza física que el hombre, y porque su papel en la sociedad es diferente. Si para Isabel reivindicar un lugar igualitario para la mujer en la sociedad va ligado al feminismo, el feminismo representa para Thami una imposición cultural más, importada por los blancos que sólo sirve para erosionar las tradiciones tribales africanas que reservan para la mujer un rol bien distinto. Según

Thami, en la sociedad africana debería seguir siendo válido el papel de la mujer que amamanta y cría a sus hijos, que se sienta detrás de la máquina de coser mientras el marido sale a ganarse el pan de cada día, o a guerrear — ¿a qué guerra se refiere Thami si tenemos en cuenta que desde la llegada de los blancos cesaron las guerras intertribales? A Isabel poco le cuesta refutar unos argumentos románticos y anticuados basados en unas tradiciones que, por mucho que se respeten y ella recalca que lo hace, ya no resultan prácticas en una sociedad en constante evolución. El progreso de la población africana no debe verse truncado por unas tradiciones y valores que quedan fuera de lugar en la realidad que está viviendo el país. Posiblemente no crea del todo Thami sus propios argumentos, pero los utiliza como una declaración de principios. Apela descaradamente a su audiencia, los suyos, para arrebatarse a Isabel la victoria. “I don’t stand here now and speak to you as your friend and schoolmate. [ ... ] Think of me rather as an oracle, of my words as those of the great ancestors of our traditional African culture, which we turn our back on and desert to our great peril” (3). Thami manipula el tema de debate cambiando la igualdad entre hombres y mujeres por tradiciones africanas frente a las que son impuestas por los blancos. Tras el recuento, Isabel, pese a estar en terreno hostil, acaba ganado el debate por 24 votos contra 17. Antes de pedir a los alumnos que levanten la mano para el recuento, Mr. M propone que esta votación sirva de ejercicio preparatorio para unas elecciones políticas de verdad. “[...] forget the faces, remember the words. If you believe that we have the right to vote out there in the big world, then show here, in the classroom, that you know how to use it” (5). Aunque Isabel y su equipo hayan ganado el debate, otro gallo les cantaría si el debate versara sobre el acuciante problema de los dos sistemas educativos que el gobierno se ha sacado de la manga, no para hombres o mujeres como proponía la

moción del debate, sino para blancos y no blancos, una realidad que se convierte en el principal conflicto que constituye la trama de *My Children! My Africa!*

## Dos conflictos

La relación de Mr. M con Thami se asemeja a la de padre e hijo y como tal acusará el desgaste de las diferencias generacionales. Sus padres biológicos trabajan en Ciudad del Cabo y, al no considerar la gran ciudad como el lugar más idóneo para criar a su hijo sin que éste se meta en problemas, lo dejaron al cuidado de sus abuelos y una hermana casada. Lo que los padres de Thami no podrían prever es la trágica ironía de que sería precisamente en esta región del país donde primero emergerían las revueltas estudiantiles de mediados de los ochenta. El error de Mr. M es aún más flagrante al decir que le pareció conveniente informar a la policía de la “presence in our community of strangers from the north (66), dándonos a entender que los instigadores de la huelga y del boicot a las clases proceden de una zona más conflictiva como Johannesburgo. En realidad la Provincia del Cabo Oriental es la cuna de Movimiento de la Concienciación Negra si se tiene en cuenta que Steve Biko nació en King William’s Town. Sería razonable afirmar que los cambios deseados en el sistema educativo se fundamentan en sus escritos que se propagaron por todo el país sin necesidad de ser importados del norte como erróneamente opina Mr. M.

Mr. M ha sido un referente masculino en la vida de Thami. Thami tiene dieciocho años. Le quedan cinco meses de vida escolar. A pesar de defender las tradiciones africanas, hay una que él no respeta del todo: la de obedecer y seguir los consejos del maestro. Mr. M ha contado con este respeto “deeply ingrained in the African soul” (24) para inculcarle unos valores, pero con dieciocho años Thami tiene opiniones propias que no coinciden con las de su maestro. Isabel se hace cargo de las tensiones que surgen

entre profesor y alumno, pero trata de no intervenir. Cuando Mr. M se cita con ella para proponerle el concurso de literatura y comentarle sus pormenores, su lógica pregunta es si Thami también acepta concursar al alimón con ella. La escasa autonomía de la que disfruta Thami frente a temas ligados con el colegio queda manifiesta en la respuesta de Mr. M. “No, I haven’t *asked* him, and I won’t. I will *tell* him, and when I do I trust he will express as much enthusiasm as you have” (24). Esta actitud le choca a Isabel, acostumbrada a dar su opinión en casa. Una vez acabado el debate en la escena primera del acto primero, los dos jóvenes se quedan solos e intercambian información personal como prolegómeno a una relación de amistad en potencia. Isabel describe la suya como una familia feliz pero subraya que hay diferencias entre ella y su hermana mayor en parte debido al fuerte carácter de la primera. “Lucille would say it [la familia] would be a lot happier if only her little sister would be, as she puts it, “more accomodating of others”” (10). Añade, “She doesn’t like the fact that I’ve got opinions of my own. I’m the rebel in my family”. Estando reunida la familia, “[...] I just always seem to end up disagreeing with everybody and wanting to do things differently” (10). Thami cambia rápidamente de tema. Las confidencias de Isabel dejan en evidencia lo constreñido que se encuentra él por el peso de la tradición africana, o quizá sea el recuerdo de una infancia y adolescencia con los abuelos y una tía, sin los padres como punto de referencia. Este derecho a sostener y expresar opiniones propias ya quisiera Thami para sí frente a Mr. M. Aún reconociendo en Thami el potencial de líder, pero como si no se diera cuenta de que Thami ya es un hombre, Mr. M se convierte en un escollo para el desarrollo de la individualidad de su alumno. La facilidad con que cree que Thami ha sido embaucado por los Camaradas, contradice esa fe en su brillante futuro como individuo con talento y personalidad propia.



Mr. M se define como tradicionalista de la vieja escuela que cuenta con el respeto a su autoridad como un instrumento de control dentro de las aulas. Llega a confesarle a Isabel, “Respect for my authority is my only teaching aid. If I ever lost it those young people will abandon their desks and take to the streets” (24). Entre Isabel y Thami surge una relación de amistad y mutuo respeto y aunque el texto no aluda explícitamente a ello, sería razonable que entre los dos se cruzara una carga de curiosidad erótica. Fugard soslaya los aspectos afectivo-eróticos de la relación para no desviarse del tema central, la comunicación entre razas, y para no complicar la trama aún más con el tema del sexo interracial que él ya trató con espeluznantes efectos en *Statements Under an Arrest* . El entusiasmo con que Isabel habla de Thami en casa provoca que sus padres adopten la postura sabia de conocer con quien anda su hija. No conformes con oír lo que relata Isabel de estos inusuales encuentros, prefieren averiguar cómo son, presenciándolos en su propia casa. Sobre todo el nerviosismo de la Sra. Dyson se puede interpretar como la manifestación de un sexto sentido o intuición femenina que le pone a la defensiva antes de que las cosas vayan demasiado lejos. Los Dyson invitan a Thami y a Mr. M a pasar por su casa una tarde a tomar el té. Consciente de tener los intereses de Thami en consideración, Mr. M confía que Thami le deje hacer. Del mismo modo que organizó con Isabel lo del concurso literario sin primero consultar con Thami, Mr. M acepta la invitación a casa de los Dyson en nombre de ambos. “I don’t listen to what he says and I don’t do what he says” (13) espeta un resentido Thami a Isabel, pero hasta la fecha Thami no ha ofrecido resistencia alguna a la molesta interferencia en su formación de un bien intencionado maestro.

Se suman a estas diferencias generacionales las diferencias políticas. La década de los ochenta, sobre todo el período entre 1984-1986, destacaría por una escalada de la violencia en los barrios. La consigna de la ANC era convertir las barriadas en lugares

ingobernables. En efecto, la violencia de los *townships* se volvió generalizada, involucraba las fuerzas de seguridad contra cualquier forma de disidencia, las distintas afiliaciones políticas entre sí, los habitantes de los *townships* ya establecidos contra chabolistas que levantaban chozas improvisadas, agravando aún más los problemas de una casi nula infraestructura. La juventud ganaba la batalla contra la autoridad tradicional de los ciudadanos mayores, eficaz en las zonas rurales o de estructura tribal pero no en las barriadas en torno a la gran ciudad. Para muchos ciudadanos sudafricanos una auténtica revolución estallaba a partir de 1984. La resistencia se volvía más militante y extensa que durante los disturbios de Soweto de 1976. La presencia de la policía en la barriada es constante y su represión brutal por no verse coartados sus métodos de administrarla. La población se vuelve sensible a la figura de quien colabora con las autoridades policiales y se inventa un sistema de castigo llamado *necklacing*<sup>1</sup> que consiste en inmovilizar al individuo con un neumático, empaparlo de gasolina y prenderle fuego. Menos de un año después de cuando Fugard fija la trama de *My Children! My Africa!* se declararía, en junio de 1985, el primer estado de emergencia en algunas zonas del país. Esta medida sería extendida a todo el terreno nacional en junio de 1986. Los líderes políticos negros eran perseguidos, los cabecillas de asociaciones de menor importancia detenidos, y hubo una huida masiva de jóvenes que se unieron a la resistencia afincada en los países colindantes o en el extranjero. *My Children! My Africa!* encaja, por lo tanto, en la lista general de obras literarias que surge como resultado de este clima, el estado de emergencia y la conversión de Sudáfrica en un estado policial, de las cuales destacan *My Son's Story* (1990) de Nadine Gordimer y *Age of Iron* (1990) de J.M Coetzee.

---

<sup>1</sup> La palabra sugiere que a la víctima se le coloca un collar, *necklace* en inglés. Como era de esperar muchas venganzas se llevaron a cabo, señalando erróneamente como colaboradores de la policía a quienes no eran más que los enemigos personales de quienes los señalaban. El *necklacing* se convirtió en el linchamiento con que la masa enfurecida repartía justicia.

En la zona blanca se comentan los disturbios. Calculan mal la gravedad de lo que se cuece esta vez en la barriada. Lo comenta Isabel en su monólogo de la escena segunda del acto primero. “There’s been *a bit* [mi cursiva] of trouble in the location again and people are starting to get nervous about it” (16). Este incidente justifica la insistencia de la policía en acompañar a las muchachas blancas en su entrada y salida de la barriada con motivo del debate. Mr. M que vive en Brakwater está muy al corriente de lo que se avecina en el barrio. Los rumores de disturbios que le llegan a Isabel encuentran eco en los temores bien fundados de Mr. M sobre las influencias a las que se expone Thami y los demás jóvenes del *township*. “There’s a dangerous, reckless mood in the location. Specially among the young people” (32). La actitud de Thami hacia su profesor se vuelve progresivamente más crítica. Debido a que los Camaradas desaniman los encuentros con gente blanca, limitándolos a los estrictamente inevitables, los encuentros de Isabel con Thami se vuelven más incómodos, sobre todo porque la tensión entre maestro y alumno es palpable. Se lamenta: “Honestly, sometimes dealing with the two of you is like walking on a tightrope” (41). El compromiso político adquirido por Thami combinado con el miedo al qué dirán de los Camaradas, le obligara a retirarse del concurso, evitando así los encuentros que forman parte de la preparación que dura ya varias semanas. Isabel no logra convencerle ni que siga adelante con el concurso una vez remita la beligerancia en ciernes ni que se siga viendo con ella como amigos. La ruptura con Isabel será seguida de la ruptura con Mr. M. A partir de este punto los acontecimientos se precipitan. El maestro y el alumno pondrán las cartas boca arriba en la escena primera del acto segundo. Mr. M llega a tiempo para oír parte de la conversación entre los dos jóvenes. Isabel le pregunta a Thami si parte de la libertad por la cual él lucha implica someterse a los dictados de los Camaradas, quienes además deciden con quién él se puede ver o no. Isabel se queda como testigo muda de un tira y

afloja verbal, Mr. M tirando en nombre de la razón y Thami en nombre de la violencia. El día anterior los Camaradas habían convocado una reunión en el *township* a la cual Mr. M no había sido invitado, porque se le tiene por una marioneta del blanco. Thami cuenta a su maestro que se le toma por soplón, colaborador de las fuerzas opresoras. Mr. M ve a Thami como alguien maleable; su juventud le hace susceptible a las influencias de un tipo o de otro. Thami ha llevado la batalla que se comienza a librar en el barrio al aula, porque la imposición del sistema educativo existente forma parte de una maniobra política. ¿Y qué mejor manera de menoscabar ese sistema que atacar frontalmente su mejor representante, el maestro?

La escena termina con Mr. M advirtiéndole a Thami de que él tendrá que presentar una lista de los alumnos que no acuden a clase. Thami sugiere que el maestro no espere hasta el día siguiente para empezar la lista y que la encabece con el nombre Thami Mbikwana. Isabel sale asqueada, “This fucking country!” (60).

### Las lecciones deseadas

Se puede afirmar que, siguiendo las reglas del debate, Fugard concede a los tres protagonistas iguales oportunidades de ser oídos. El público es testigo del debate, y los soliloquios intercalados entre las demás escenas que los protagonistas dirigen directamente al patio de butacas obligan al respetable, no sólo a escucharlos, sino también a entrar en la intimidad del personaje y en su pasado servido en forma de recuerdos. Tanto Stephen Gray como Dennis Walder<sup>1</sup> comentan que Fugard ha empleado el mecanismo teatral del soliloquio para reflejar y recordar el fenómeno típicamente sudafricano a la sazón de “the public speech as testimony” ligado a los

---

<sup>1</sup> Stephen Gray, ““Between me and My Country”: Fugard’s *My Children! My Africa!* at the Market Theatre Johannesburg”, p.29 y Dennis Walder; “Resituating Fugard: South African Drama as Witness”, p.344

discursos públicos, a las reuniones sindicales, a los funerales atendidos por las masas, y cualquier otra manifestación política o social, estuviera dentro o no de la legalidad. Pero ¿están los tres dispuestos a escucharse entre sí? Por la edad que comparten los dos jóvenes, Isabel encuentra un terreno de intereses en común con Thami que permitirá aflorar entre ellos una amistad. Isabel se esfuerza por simpatizar con las ambiciones que Mr. M alberga para su alumno más brillante, sin embargo, no sufre ni en su escuela ni en casa las presiones a que Thami está sometido. Las líneas de argumentación de Thami y Mr. M son radicalmente opuestos y Isabel se ve atrapada en el medio ansiosa por que sus dos amigos recobren el sentido común. Es sobre todo el enfrentamiento de Thami con Mr. M lo que provee el mayor conflicto en la obra. Una vez Thami anuncia en la escena primera del acto segundo que no participará en el concurso, Isabel queda al margen y no vuelve a aparecer hasta que los sucesos más graves hayan ocurrido, intentando mantener vivo un nexo perdido con los dos africanos. Uno porque abandonará el país y el otro porque perderá su vida. Las desavenencias entre Mr. M y su protegido son provocadas por las ideas políticas anquilosadas del maestro, su obcecación y su aparente conformismo con el sistema que exaspera a las nuevas generaciones. Como alumno a falta de cinco meses para concluir su bachillerato y cuyo futuro inmediato está a la vuelta de la esquina, terminar los estudios es como ser lanzado al mundo sintiendo que no está debidamente preparado — Thami ignora que Mr. M había determinado a conseguirle una beca para cursar sus estudios superiores. La Bantu Education se convierte pues en el pivote en torno al cual giran todos los intercambios dialécticos acalorados entre maestro y alumno.

No acabe duda de que Thami tiene razón en criticar un sistema educativo que ideó el Partido Nacionalista para mantener a la población negra incapacitada para los cargos que no fueran los que los blancos no desearan para si mismos. Aunque antes de que el

Partido Nacionalista tomara las riendas del país, el sistema educativo dejaba mucho que desear, había escuelas en torno a las misiones — se contabilizan 4,500 en 1949 — que se ganaron la hostilidad del nuevo gobierno. Para D. F. Malan las escuelas de las misiones sólo habían logrado la aniquilación de la cultura bantú, convirtiendo a los alumnos a su paso por ellas en occidentales de imitación. Lo que temía Malan era los admirables logros de los misioneros en cuyas escuelas se formaron varias generaciones de intelectuales africanos. Su deseo era que hubiera un sistema educativo que inculcara en sus alumnos la aceptación de su “proper place”<sup>1</sup> en la sociedad. Hendrik Verwoerd, el Minister of Native Affairs,<sup>2</sup> presenta en 1953 un proyecto de ley que regularía el sistema educativo de los negros y esa ley, Bantu Education Act es aprobada en 1957. Para promover el nuevo sistema educativo tuvieron que desbancar las escuelas misioneras, espantar a muchos maestros blancos, recortándoles la ayuda económica estatal de la que disfrutaban y más adelante retirándola del todo. Pocas más que las católicas y anglicanas pudieron resistir. Con la aprobación de la ley promovida por él, Verwoerd y su ministerio centralizaron el control de todas las escuelas para africanos, encauzando la educación por las vías estatales, haciéndose cargo no solamente de la preparación sino también de la contratación de los maestros, cuyos sueldos fueron recortados para mejor concordar con los ingresos de la raza de su procedencia. El resultado fueron escuelas mal equipadas, aulas atestadas, un profesorado cada vez más escaso y peor preparado. ¿Qué se podía esperar de un sistema educativo impuesto por un ministro que se hacía la siguiente pregunta retórica, “What is the use of teaching a Bantu child mathematics when it cannot use it in practice?”<sup>3</sup> Otra lindeza de su cosecha reza así, “Education must train and teach people in accordance with their opportunities

---

<sup>1</sup> *Reader's Digest. Illustrated History of South Africa. The Real Story*, p.379

<sup>2</sup> Native y Bantu eran dos términos eufemísticos que abarcaban toda la comunidad negra sin tener en cuenta sus etnias, lenguas o lugar de origen.

<sup>3</sup> *Reader's Digest. Illustrated History of South Africa. The Real Story*, p. 379.

in life”.<sup>1</sup> El africano no podría recurrir a la educación como medio de forjarse un destino mejor, sino que recibiría una educación acorde con el destino que el gobierno le tenía reservado de antemano, y teniendo en cuenta los trabajos que les permitiría desempeñar. El siguiente paso en 1959 fue cerrar cualquier resquicio por donde algún negro pudiera, pese a los escollos, entrar en una universidad mixta, reformando las leyes que afectaban a las universidades — eran mixtas las de habla inglesa. Surgieron universidades de docencia inferior para la población negra. En cuanto a las escuelas, la ANC abrió escuelas alternativas que no sobrevivieron porque eran perseguidas y procesadas por “illicit selling of education”.<sup>2</sup>

Es en este marco educativo donde hay que encajar a Thami como alumno y a Mr. M como maestro. M. M sería uno más entre los muchos profesores que luchan contra la desventaja de malas instalaciones, escasos recursos de laboratorio o biblioteca. Su único aliciente es que de entre su alumnado destaque uno que restaure parcialmente el orgullo mal herido de su pueblo. Cuando se promulgaron estas leyes tendría Mr. M poco más que veinte años. Eran otros tiempos. La recuperación del orgullo de ser negro del que hace alarde Thami aún estaba por llegar a mediados de los setenta de la mano de Steve Biko. A finales de la escena quinta del acto primero Thami alude a varias fechas significativas en la larga lucha por sus derechos de la población africana: Kliptown 1955, Sharpeville 1960 y Soweto 1976. Mr. M tiene que tener un recuerdo claro de los sucesos que se desarrollaron en las tres ocasiones. Para Thami sólo pueden ser datos históricos; el más cercano a 1984 fue Soweto cuando Thami tendría apenas diez años. Fotos de archivo muestran pancartas pidiendo la derogación de la Bantu Education Act en Kliptown.<sup>3</sup> Los disturbios de Soweto estaban directamente relacionados con el

---

<sup>1</sup> . *Reader's Digest. Illustrated History of South Africa. The Real Story*, p. 379.

<sup>2</sup> Ibidem

<sup>3</sup> Kliptown, parte de Soweto, fue el lugar elegido para que en junio de 1955 se reuniera el Congress of the People para presentar lo que sería la Freedom Charter.

sistema educativo; el gobierno intentó introducir por obligación el afrikaans como lengua para impartir las clases. Sin embargo Thami espeta estas fechas al público como las otras lecciones de historia que la población negra debiera aprenderse, la que protagoniza el pueblo negro en lugar de la fecha de la llegada de los holandeses al Cabo, o el inicio del Groot Trek hacia el interior, o las humillantes fechas recordatorias de derrotas en batallas sufridas por los Xhosa o los Zulúes, celebradas por la población blanca. Estas referencias a las otras lecciones en historia, a la conmemoración de sus propios héroes y sus hazañas debieron incomodar muy específicamente a los espectadores blancos de un público mixto del Market Theatre. Nos lo recuerda Stephen Gray (1990:26), “Now in 1989, one should also mention that most of the seats in the Market Theatre are not occupied by whites”. En vista de que la Bantu Education les niega todo esto, la juventud se ha visto obligada a buscarse otra escuela: “the streets, the little rooms, the funeral parlours of the location — anywhere the people meet and whisper names we have been told to forget, the dates of events they try to tell us never happened, and the speeches they try to say were never made” (50). Las palabras aludiendo a las fechas de sucesos históricos que se convertirían en la nueva historia sudafricana que Fugard colocaba en boca de Thami en 1989 se cumplieron. “Better find out because those are dates your children will have to learn one day (50). En la Sudáfrica de hoy el 21 de marzo y el 16 de junio son festivos conmemorando los disturbios de Sharpeville y Soweto respectivamente. El 16 de diciembre, Dingane’s Day, fecha sacrosanta para los boers por su victoria contra los zulúes se sigue celebrando pero rebautizado ahora como el Día De La Reconciliación. Salvaguardar la memoria histórica de la población africana formaría parte del proceso de reconciliación. En retrospectiva las palabras de Breyten Breytenbach (1993:15) parecen aludir a no sólo esta exigencia de Thami sino también al intercambio verbal que termina en la



ruptura entre Mr. M y su alumno. “National reconciliation could be effected, I thought, on condition that there is no whiteout of memory — provided, I said, that we break open the silences, that we get all the repressed unsaid things out in the open”. Un detalle que ilustra bien el trecho generacional entre el alumno y su maestro, y el grado de radicalización ideológica del primero es que Thami no incluye el nombre de Nelson Mandela entre los héroes que formarán parte de la nueva historia a ser impartida en Sudáfrica. Acordándose de lo que comentó sobre Ozymandias suelta, “Hey! *They* [the People] would pull *that* statue [la que se levantara a la memoria de Mandela] down so fast —” (39). El tiempo demostraría todo lo contrario.

Mr. M cree firmemente que la educación ayudará a liberar a su pueblo, pero el día de la huelga Mr. M ve a un alumno suyo “little Sipho Fondini” escribiendo sobre una pared una frase que resume el sentimiento general de la juventud que participa en el boicot de las clases: “Liberation First, then Education” (61). Resulta una ironía grotesca que Fugard haga que este alumno, pregunte a Mr. M, al verlo pasar, si la frase está ortográficamente correcta. Posiblemente se cuente el muchacho entre los que al cabo de un rato acabarán linchando a su maestro.

Para Mr. M los cambios deseados en el país van a depender de la concienciación del blanco. Isabel encarna para Mr. M la juventud blanca sudafricana capaz de despertar a una realidad nueva sudafricana que encuentra su símbolo en la participación, lado a lado, de un joven negro y una joven blanca en el concurso. De salir ganadores, el esfuerzo conjunto supondría un triunfo y buen augurio para Mr. M. Una pequeña muestra de los frutos de este contacto de Isabel con los de Brakwater es que ya ha aprendido a llamar a la doméstica por su nombre africano, U’sispumla y no por Auntie. Thami no puede esperar que el blanco se despierte. De hecho es el negro quien se ha despertado; Thami se despierta a la estrategia radical de la política como única manera

de conseguir sus reivindicaciones. Convierte la escuela por lo tanto en un semillero de la disidencia, de la disconformidad, un lugar donde la juventud es reclutada para apoyar la alta política que practican los adultos. Thami intenta explicárselo a Isabel. “That classroom is a political reality in my life — it’s a part of the whole political system we’re up against and Mr. M has chosen to identify himself with it” (44). Thami percibe que Mr. M se ha decantado deliberadamente por respaldar la política educativa del régimen porque no entiende que Mr. M es también un producto de la misma política.

Al igual que *The Blood Knot*, contiene *My Children! My Africa!* advertencias de un tiempo que se agota. Thami acaba su monólogo hablando de las nuevas lecciones con “But the time for whispering them is past. Tomorrow we start shouting” (50). Cuando habla de los muchos Ozymandias que habría que derrocar dice, “We won’t leave it to Time to bring them down” (39). El empleo que hace Thami de la palabra *time* contiene una no tan velada amenaza mientras que para Mr. M se trata del tiempo que apremia. Sus conciudadanos tienen una cita con la historia, no la historia como un listín de hechos y fechas pasados, sino la celebración de unos futuros logros que la educación pondrá al alcance de su pueblo. Su vida transcurre entre el aula y el pequeño cuarto que ocupa en la casa del Reverendo Mbopa, preparando sus lecciones. En el barrio se le ve siempre desplazándose apresuradamente entre un punto y el otro y en broma le dicen, “Faster Mr. M. You’ll be late” (29). Mr. M no tiene tiempo que perder, vista la enorme tarea que tiene por delante de poner a su pueblo al día. “The clocks are ticking my friends. History has got a strict timetable. If we’re not careful we might be remembered as the country that arrived too late” (29).

## La palabra o la piedra

Con la escena tercera del acto segundo alcanza la trama de *My Children! My Africa!* su momento álgido. Mr. M en contra de toda prudencia, tras ver el caos que se ha apoderado de las calles de la barriada, se deja llevar por un impulso repentino. Acude a la escuela. Comprueba que ni un solo alumno se ha presentado en clase. Asiendo del mango de una campana empieza a agitarla, intentando llamar a clase a los colegiales, pretendiendo atraerles a un territorio seguro ante una posible masacre que se puede perpetrar fuera. Empiezan a llover piedras sobre el aula; se rompen algunas ventanas. Thami aparece, empeñado en convencer a Mr. M que cambie de actitud y se suma a la huelga; que al menos finja su solidaridad firmando el manifiesto que los Camaradas han redactado. Mr. M se desespera ante tamaña impotencia. Tantos años de enseñanza para acabar en esto. “Mr. M and all of his wonderful words are ... useless, useless, useless!” (62) Su largamente esperado enfrentamiento con Thami será dialéctico. Las palabras son su mejor arma; como maestro de escuela siempre ha promulgado el valor y peso de ellas. El reto de Mr. M será demostrar que las batallas se ganan con la palabra y no con la piedra. Aprovechando una de las piedras que están siendo lanzadas por las ventanas, ofrece a Thami la oportunidad de elegir entre la fuerza de la violencia y la del raciocinio. Esta imagen que Fugard emplea en *My Children! My Africa !* conecta directamente con el título de esta tesis. Mr. M defiende el poder de la palabra por encima de la violencia para obrar cambios, coincidiendo con todas las obras de Fugard aquí tratadas; en sus textos predomina la palabra trasmisoras de sus convicciones. Aunque Thami acabará eligiendo la piedra, no desconoce el poderoso alcance de la palabra bien o mal empleada. La palabra en forma de rumor de que Mr. M los ha traicionado ha enfurecido a los Camaradas. Sin haber comprobado el supuesto, le han puesto un precio a su cabeza. Thami cree firmemente en su talento para emplear la

palabra para conseguir sus propósitos de salvar a su maestro. “I will tell them you are innocent. That I confronted you with the charge and that you denied it and that I believe you” (65). Acudiendo a sus dotes de líder y su don de palabras, Thami no duda que logrará aplacar los ánimos de la turba sedienta de venganza a la caza de Mr. M.

La mejor defensa que hace Mr. M del poder de la palabra aparece en el la escena primera del acto segundo. Mr. M entra silenciosamente en el aula y oye la explicación que le da Thami a Isabel para no seguir viéndose con ella. En primer lugar el discurso revolucionario repleto de palabras como “discipline”, “struggle”, “total denial of freedom” le suenan a algo sacado de un pasquín, con resonancias de mitin político. Observa Mr. M con tristeza, “Oh Thami ... you learn your lesson so well! The “revolution” has only just begun and you are already *word* perfect [mi cursiva] (57). Este giro inglés, *word perfect*, nos recuerda la perfección con que un actor se aprende el papel, alude a cómo las ideas políticas también se sirven de la machacona repetición de la palabra, quizá diría Mr. M palabrería, para inculcar su mensaje y ganar adeptos. Los mítines políticos son un derroche de palabras, su esencia luego resumida en eslóganes, panfletos y pasquines. Mr. M se olvida o lleva años inconscientemente asimilando el abuso que el gobierno hace de las palabras para sus fines. El aparato propagandístico desplegado por el régimen sudafricano se sacó de la manga eufemismos como “separate development”, “homelands”, “natives”, “Bantus” por no llamar a las cosas y a las personas por sus nombres, cuando no recurrió a la descarada deformación de la verdad con términos como “Bantu Education”. Una de las reivindicaciones de Thami gira en torno a este tema de una educación de calidad inferior para negros que más acertadamente se hubiera llamado “miseducation”. Para Thami Mr. M es un propulsor de este sistema educativo contra el cual se rebelan las nuevas generaciones. Mr. M teme que los Camaradas se aprovechan del talento de Thami con las palabras para escribir

discursos y manifiestos. Vemos entonces que la palabra es susceptible de manipulación por todos los bandos. Los camaradas también aprovecharán de la palabra que les llega en forma de rumor para sellar el destino de Mr. M. Mucho antes de que el profesor llegue a entregar a la policía la lista con los nombres de los cabecillas de la revuelta, en la barriada se empezó a señalarlo con palabras como “government stooge”, sellout” o “collaborator”.

Thami acusa a su maestro de haber susurrado palabras en el aula en vez de gritarlas, insinuando que aunque Mr. M mostrara su desacuerdo con la injusticia de la Bantu Education la manifestación de su desacuerdo no sobrepasaba bromitas y comentarios que no aportaban nada a su derogación. “The struggle doesn’t need the big English words you taught me to spell” (58) le espeta Thami a lo cual Mr. M responde con un largo discurso digno de ser citado enteramente que viene a decir lo siguiente en resumidas cuentas. No se debe despreciar las palabras que por su calidad de mágicas y sagradas sirven para diferenciarnos de los animales. El hombre piensa sirviéndose de las palabras. Es superior a la fuerza bruta y a los más fuertes rugidos. Aprovecha Mr. M para ofrecerle a Thami una alternativa útil para la causa.

“If the struggle needs weapons give it words Thami. Stones and petrol bombs can’t get inside those armoured cars. Words can. They can do something even more devastating than that ... they can get inside the heads of those inside the armoured cars. I speak to you like this because if I have faith in anything, it is faith in the power of the word. (59)

Fugard no podría haber elegido mejor portavoz que Mr. M para unas ideas que resumen precisamente la función que sus obras parecen cumplir.

La palabra de hecho se convierte en uno de los protagonistas de la obra desde el comienzo en que ganar el debate dependerá de quien mejor la maneje a su favor. Tanto

los alumnos de Zolile High como el público en la comodidad de sus butacas escucharán los argumentos que los contrincantes esgriman. La decisión de Isabel de estudiar periodismo como un primer paso hacia convertirse en escritora tiene su paralelo en Thami quien de niño mostraba su talento en el manejo de la palabra sacándose la mejor nota por una redacción que luego tuvo que leer ante la clase. Las escenas en que cada protagonista aparece ante el público monologando contienen una concentración del pensamiento individual en la palabra que les sirve de vehículo para conmover al público. Estas escenas involucran a los espectadores, apelan a su sentido común, buscan su comprensión e incluso su rabia. Frases como “Do you understand me good people? Do you understand now why it is not as easy as it used to be to sit behind a desk and learn only what Oom Dawie has decided I must know?” (50) pueden suscitar respuestas encendidas de un público negro que se identifique con la experiencia, o invitar al público blanco a la reflexión. Comentando con el público las fechas históricas que cada estudiante negro ha de memorizar ligadas a la historia de los colonizadores, Thami se pregunta si habrá lugar en su cabeza para recordar las fechas significativas de los hechos importantes protagonizados por negros: Klipwater, 1955, Sharpeville, el 21 de marzo de 1960, y Soweto, el 16 de junio de 1976. Se vuelve al público deseando saber si ellos se acuerdan de esas fechas que se identifican con las palabras que componen los nombres de los lugares donde los importantes y tristes hechos se desarrollaron. “Do you?” (50).

Tampoco es accidental la inserción en el texto de los poetas románticos entre otros autores del siglo diecinueve con su apoyo a los ideales de la Revolución Francesa y a los pueblos oprimidos. En “*MASTER HAROLD*”... *and the boys* hay referencias literarias, en *A Lesson from Aloes*, Piet Bezuidenhout es gran conocedor de la poesía inglesa. Las figuras de Lord Byron y de Shelley entonan a la perfección con las aspiraciones de Thami, quien ya de niño, supo apreciar que en las imágenes contenidas

en un libro de relatos sacados de la Biblia, los esclavos construyendo las pirámides en el Egipto faraónico superaban por cien a uno a los soldados que los vigilaban, pero eran incapaces de sublevarse. Ni a Isabel ni a Mr. M se le escapa la alusión a los reiterados ruegos de Moisés al faraón de que dejara marchar a su pueblo esclavizado, analogía entre la raza africana y los esclavos que los negros de los Estados Unidos también supieran aprovechar como atestigua las letras de muchos *negro spirituals*. Poniendo a prueba sus conocimientos sobre los poetas del siglo diecinueve, una de las pistas que Thami da para que Isabel adivine el nombre de Lord Byron, abanderado de la libertad por conquistar de otros pueblos oprimidos, es “[...] and died of fever while helping the Greeks fight for freedom ‘A love of liberty characterizes his poems and the desire to see the fettered nations of Europe set free’” (35). Es uno de sus poetas favoritos. A continuación recita unos versos cargados de significado, “Yet, Freedom! yet thy banner, torn, but flying,/Streams like the thunder-storm *against* the wind.” *Amandla*, la palabra xhosa que significa poder, y que se grita alzando un puño cerrado, a la cual la masa responde *Awethu* (para el pueblo), es una palabra de su vocabulario a la que Thami recurre con frecuencia, y será la que se proferirá el día que se convoque la huelga secundada por los estudiantes, junto a la otra palabra *Inkululeku* que significa libertad. Cuando le toca el turno a Isabel, ella se pasa a Shelley y su “Ozymandias” que Thami tampoco desaprovecha en su afán de buscar anomalías con la situación sudafricana. “There are quite a few Ozymandiases waiting to be toppled. And you’ll see it happen. “*We* won’t leave it to Time to bring them down” (39). Esta referencia al tiempo indica una urgencia provocada por el agotamiento de la paciencia; en esta última afirmación, casi una amenaza, Thami introduce una cuña entre Isabel, “you”, y los Camaradas entre los cuales él se cuenta, “We”, que además aparece en el texto enfatizada por la mayúscula y letra cursiva. Invierte el orden establecido de la alteridad que

habitualmente coloca al indígena como el otro frente al colonizador. En este caso es Isabel, en representación del colonizador, quien se queda excuida frente al nativo. A Mr. M tampoco se le escapa este mensaje en clave que Thami lanza y en seguida pregunta sobre a quien *We* se podría referir. El *We* se refiere a The People, también con mayúscula y agrupa a todos los que, una vez se identifiquen con la lucha, se vuelven candidatos dignos de su inclusión. La piel negra de Mr. M no le brinda una pertenencia automática a la sociedad formada por ese “We”; pasa a formar parte de la alteridad al lado de Isabel; es una *otredad* inusitada, mixta racial y culturalmente. Si Isabel queda fuera por ser blanca, Mr. M queda excluido por sus ideas anticuadas, por mantenerse dialogante y no pasar a la acción — violenta se entiende. “He is out of touch with what is really happening to us blacks and the way we feel about things” (42). En “*MASTER HAROLD*”... *and the boys* los dos personajes negros forman un frente común y es Hally quien queda excluido al dar la espalda a la ocasión única que se le presenta para aprender una lección a mano de Sam. En *My Children! My Africa!* Isabel está receptiva a todas las lecciones que se le quiera impartir, pero al comulgar más con las ideas de Mr. M, compartirá con él el ostracismo al que los somete Thami.

## La elección

Ambos maestro y alumno se verán obligados a elegir una línea de conducta al ver que, tras el enfrentamiento de la escena primera del acto segundo, sus posturas resultan irreconciliables. Cada uno se adhiere a sus principios, dispuesto a defenderlos aunque las piedras que caen sobre la escuela dos escenas más adelante les advierte que no queda tiempo para los juegos dialécticos. No volverán a verse las caras hasta la escena tercera del acto segundo, cuando la revuelta se encuentra en pleno apogeo. La aparición de Thami en el aula sugiere un deseo de salvar al maestro, poniendo freno a la acción



provocadora de llamar a campanadas a los alumnos a clase. “In my life nothing is more serious than ringing the school bell” (64). Mr. M ha dedicado su vida entera a la docencia. Cuando entra en el aula desierta al comienzo de la escena, pasa lista. No hay nadie que le conteste. Se pregunta si sus ausencias se deben a que yacen muertos en los callejones del gueto. Como un poseso, intenta llamarlos al refugio de las aulas. Las campanadas contrastan con el estruendo de las piedras y cristales rotos. Las primeras llaman al sosiego, a métodos pacíficos, las segundas anuncian una manera alternativa y nueva de hacer las cosas que se venía anunciando. Nos recuerda el despertador de *The Blood Knot* que suena justo cuando Zach está a punto de agredir a su hermano. La ruidosa advertencia de Mr. M, campana en mano, constituye una llamada al orden antes de que la violencia se extienda, antes de que haya demasiados cadáveres. El orden es para el maestro primordial. Es la frase de Mr. M, “Order, please!” (1) la que abre la obra, intentando reconducir el debate por vías de intercambios más ecuánimes. Al ser testigo del caos en el barrio en que también participan sus alumnos, trata desesperadamente de reconducirlos, a campanadas, al redil del patio del colegio. “Do something Anela. Do something. Stop the madness! Stop the madness” (62).

La aparición de Thami es un gesto que nos habla del afecto que siente por el maestro aunque éste no lo sepa interpretar como tal. Mr. M confiesa que ha entregado a la policía una lista de las cabecillas que están removiendo todo e incitando a la acción violenta los ciudadanos del *township*. Esta revelación demoledora compromete a Thami, confirma las sospechas de los Camaradas y coloca a Mr. M más allá de la salvación. Thami se muestra dispuesto a salvar al maestro siempre que éste le proporcione un argumento convincente que él, con sus dotes de líder y de lengua, pueda esgrimir ante los Camaradas. Mr. M no es, después de todo, un soplón al uso; ni ha recibido dinero de la policía a cambio de la información; tampoco tiene este último comportamiento

antecedente alguno. Reconquistado para la buena causa por los irrefutables argumentos de Thami, Mr. M firmaría un documento renunciando cualquier actividad docente hasta que las reivindicaciones de los alumnos discolos se hubieran logrado. El perdón pende de una señal de arrepentimiento. El maestro parece dudar; quizá Thami se haya dejado ablandar; Thami le profesa su cariño no con palabras pero con actos.

Las convicciones de Thami se ponen a prueba cuando tiene que elegir entre seguir respaldando la revuelta callejera o las razones de Mr. M. Mr. M coge una de las piedras que ha sido lanzada contra el aula. Con el diccionario en una mano y la piedra en la otra intenta provocar a Thami a sopesar las ventajas de emplear como arma una cosa o la otra. Se podría argumentar, y a Thami se le escapa la oportunidad, de que el contenido del diccionario, “Twenty-six letters, Sixty thousand words” (64) forma parte de la imposición cultural a la cual ya aludía Thami al término del debate. Mr. M no disfraza el hecho de que se trata del “English language”. Los sucesos de Soweto de 1976 reclamaban el derecho de los estudiantes a emplear el inglés como medio de estudio en las escuelas, repudiando la pretendida imposición del afrikaans que de nada les servirían a los estudiantes en el resto del mundo. Desbaratando el peso de la cultura inglesa en su vida y, por lo tanto la occidental, Mr. M confiesa en su monólogo de la escena cuarta del acto primero que la gran influencia en su vida es la filosofía y pensamiento de Confucio “Yes, I am a Confucian. A black Confucian” I claim him as my teacher (26). El pacifismo de Mr. M lo debe a Confucio que a la edad de veintisiete declaró que era capaz de seguir cualquier impulso de su corazón sin transgredir la frontera de lo correcto. Este logro de la suprema sabiduría es lo que quiere transmitir Mr. M a Thami aunque su propio corazón no haya alcanzado tal grado de discernimiento que no le hierba la sangre: “When I walk out into the streets, and see what is happening to my people, it [su corazón] jumps out and savages me like a wild beast” (27). Mr. M

describe su corazón como un zoológico que custodia la rabia e impotencia encarnados en alimañas hambrientas y él como su guardián. Entre las fieras, como entre las calamidades de la caja de Pandora, se encuentra la Esperanza, un animal difícil de alimentar cuando se tiene la piel negra. “You think I’m exaggerating? Pushing my metaphor a little too far? Then I’d like to put you into a black skin and ask you to keep Hope alive” (28). Hasta aquí las visiones de la barriada de maestro y alumno concuerdan. Thambi también se ve en apuros a la hora de alimentar y mantener viva la esperanza.

I see a generation of tired, defeated men and women crawling back to their miserable little *pondoks*<sup>1</sup> at the end of the day’s work for the white *baas* and madam. And those are the lucky ones. They’ve at least got work. Most of them are just sitting around wasting away their lives while they wait helplessly for a miracle to feed their families, a miracle that never comes. (49)

Mr. M nutre el animal que lleva dentro, su Esperanza, y la de la población negra con muchachos que él prepara en su escuela. Cada alumno suyo es una ofrenda que mantiene viva esa esperanza. Thami y los Camaradas siguen los lógicos impulsos dictados por sus corazones; sus actos descritos por Mr. M como “gross vandalism” (40) quebrantan la regla de Confucio de no traspasar la frontera de lo correcto, que para Mr. M es también la de la ética y de la moral. Para Mr. M nada justifica recurrir a la violencia; a Thami y a los de su generación se les ha agotado la paciencia. Thami ha tenido toda una vida para comprobar la poca recompensa que aporta la paciencia. Desde segundo de primaria, cuando destacó en clase por una redacción sobre su futuro que acababa con “The story of my life so far has also got a happy ending because when I am big I am going to be a doctor so that I can help my people” (47), ha podido constar que

---

<sup>1</sup> Chozas.

hacerse médico de nada serviría para aliviar los males de su gente, por no ser sus males de los que “can be cured by the pills and bottles of medicine they hand out at the clinic” (47). De niño aún no se había hecho cargo de que los sueños de la población africana están destinados a volverse irrealizables. A los dieciocho se le ha caído la venda de los ojos.

Los intentos de Thami por salvar a Mr. M llevan la condición de que haya muestras previas de contrición. Mr. M se conformaría quizá con que su muerte resultase lamentable para Thami por tratarse de él. Thami afirma que no desea su muerte porque la mala prensa resultante haría un flaco favor a la causa. Con un “Do you think I’m frightened of dying?” (70), Mr. M, campana en mano, se lanza al patio escolar al encuentro de lo inevitable. La muerte de Mr. M es presentada como una tragedia en la obra porque, al igual que los personajes trágicos, las circunstancias lo superan. El maestro adquiere de este modo la dimensión de héroe trágico. Los sucesos lo obligan a elegir entre una de dos salidas, pero si ha de mantenerse fiel a sus principios, sólo puede elegir la salida que lo conduce a la muerte. Es el dilema de Antígona. Su informe a la policía le provee de la *hybris*, la mácula que, como en el caso de los héroes, trágicos acabará requiriendo expiación. No obstante, más auténticamente trágico nos hubiera parecido ese asesinato de haber sido Mr. M del todo inocente de las acusaciones que se vierten sobre él. Como titular en un periódico rural o de provincias es una muerte que podría pasar desapercibida, una más en el *township* donde la violencia de negro sobre negro llegaba a cuotas insostenibles, obedeciendo a las coordenadas de la oposición en la clandestinidad, sin sospechar sus repercusiones a largo plazo en su propia gente. Por desgracia esta violencia en las barriadas no ha conocido remisión a pesar de los dieciocho años de gobierno en democracia por la mayoría negra. Los recelos de Mr. M, al observar que Thami y sus amigos abren la caja de Pandora de la opción violenta, se

ven así justificados. Sin embargo, la aureola que corona la figura martirizada de Mr. M brillaría con mayor resplandor si Fugard no hubiera manchado su muerte con la deshonra de confesarse informador, aunque fuera en una sola ocasión. La bien intencionada traición del maestro mitiga la compasión que albergamos por él durante las escenas anteriores, y desvía nuestra empatía hacia Thami y sus amigos, eximiéndoles en parte de su responsabilidad de un acto que se vieron obligados a cometer, alegando, al igual que Mr. M, la fuerza mayor de los principios.

Es Isabel quien se mantiene ecuánime durante las tensiones de maestro y alumno, pero sale doblemente perdedora. Su edad y frescura la coloca más cercana a Thami. El futuro pertenece a la juventud y se espera que el debate se resuelva entre ellos. Con la huida de Thami se queda sola. La relación que la acercaba a la población de Brakwater se ve truncada, sin desarrollo inmediato. Tras el asesinato de Mr. M acercarse a la barriada va a ser imposible, al menos durante un tiempo. ¿Bajo qué pretexto? En la escena cuarta del acto segundo Thami confiesa a Isabel su amor por el viejo profesor, pero es Isabel quien se tiene que adentrar en la barriada, protegida por la policía, a recoger los restos de Mr. M. “I got my father to phone the police but they said there wasn’t enough left of him to justify a grave. What there was has been disposed of in a “Christian manner”” (77). Sin embargo Isabel se convierte en la continuadora de los pensamientos y proyectos de Mr. M. En la escena quinta del acto segundo se aventura a un paraje mencionado por Mr. M, conectado a su infancia. Allí siente que lo tiene cerca y le habla. Sabiendo de la aversión de Mr. M por el talento perdido y las vidas mal encaminadas, Isabel le hace la solemne promesa de que su vida será útil, para que Mr. M se enorgullezca de ella. “After all I am one of your children you know. You did welcome me to your family” (78). Isabel en vez de mirar hacia delante como sería propio de su edad, abraza los ideales y proyectos anticuados que destruyeron a Mr. M.

Fugard muestra deseos de querer corregir el error que comete el muchacho blanco, Hally, en “*MASTER HAROLD*”... *and the boys* , de no estar dispuesto a aprender de alguien por el mero hecho de ser negro. La duda es si pasar de muchacha liberal de los comienzos de la obra a muchacha conservadora del final resulta una evolución política y personal convincente. Este final ha sido uno de los aspectos de la obra que más críticas ha recibido.

### Voces concordantes, voces disonantes

Para Ian Steadman *My Children! My Africa!* difiere de las demás obras de Fugard en cuanto que el dramaturgo se aleja de las realidades internas de los personajes para obligar al público a enfrentarse a la situación política de frente, en sus palabras “head-on” (1990: 111). La opinión de Steadman se debe, sin duda, a que los asuntos políticos forman la sustancia que compone la obra, en lugar de reducirse a un telón de fondo contra el cual se desarrolla la trama. *My Children! My Africa!* se desarrolla durante un año crítico en que los disturbios vaticinaban el estado de emergencia que se acabaría declarando. Por mucho que Fugard insista en sacudirse de encima la etiqueta de autor político, no deja de ser cierto que en la medida en que incluye en sus obras a personajes negros o de color, las connotaciones y obviedades políticas resultan inevitables. “In no other country is there as direct and electrifying a relationship between an event on the stage and the social and political reality of the streets” (Walder 1992: 343), a menos que el dramaturgo volviera la espalda a la actualidad para dedicarse a los quehaceres teatrales de mera evasión. No es este el caso de Fugard. La obra supuso para el dramaturgo un renovado éxito de público en su tierra natal tras alejarse de los temas

locales con *A Place with the Pigs* (1987),<sup>1</sup> una alegoría de la situación sudafricana que el público ni captó ni supo apreciar debidamente. Fue uno de sus pocos sonados fracasos. Las constantes ovaciones con el público puesto en pie durante la larga temporada que *My Children ! My Africa !* se mantuvo en cartel en Johannesburgo debieron confirmar el acierto de la vuelta a sus temas de siempre. Sin embargo, la década de los ochenta cuenta con voces discordantes en todos los ámbitos; el teatro no iba a ser menos. No me refiero a las iras que la obra de Fugard provocaba entre la población afrikaansparlante, sino a que se empezaban a oír voces disidentes de entre la población angloparlante y africana. Siendo mi intención dedicar un apartado a la crítica negativa que Fugard ha suscitado, hablar a estas alturas de las reacciones poco favorables a la obra puede parecer extemporáneo. La crítica de la que me encargaré más adelante es de índole más general y personal a la vez, mientras que las opiniones disonantes que comentaré a continuación están dirigidas muy concretamente a esta obra, mereciendo su inclusión como colofón a este apartado y como contraste a los términos generalmente elogiosos con que es recibida por la crítica cada pieza nueva de Fugard.

La más destacada de las voces disonantes es la de Nicholas Visser, quien cuestiona las razones que llevaban a este numeroso público a ponerse de pie. Al contrario que Stephen Gray — Gray nos habla de un Market Theatre frecuentado por un público mixto en que el blanco es minoría — Visser sostiene que entre el público ante el cual la obra se representaba, tanto en Johannesburgo como en Ciudad del Cabo, predominaba el blanco de la clase media. El artículo de Gray, publicado en 1990, data de septiembre 1989, tres meses después del estreno del que Gray da fe haber asistido. El artículo de Visser, “Drama and Politics in a State of Emergency: Athol Fugard’s *My Children! My Africa!*”, se publica en invierno de 1993, cuatro años después del estreno. Visser no deja

---

<sup>1</sup> Para escribir *A Place with the Pigs*, Fugard se inspira en la historia verdadera de Pavel Ivanovich Navrotsky, un desertor del ejército soviético durante la segunda guerra mundial que se escondió en una pocilga durante cuarenta y un años, obligando a su mujer a no revelar que él siguiera con vida.

constancia de haber asistido a función alguna por lo cual deduzco<sup>1</sup> que su análisis de la obra se basa en el texto y las críticas que los archivos de NELM<sup>2</sup> pusieron a su disposición, a los que él sí alude y menciona en su artículo. Las ovaciones del público iban, según Visser, dirigidas a sí mismo por haber encontrado en la obra un reflejo de cómo sería el futuro de Sudáfrica siempre que los cambios se obrasen siguiendo las coordenadas de los blancos liberales que soñaban con un cambio pacífico en el cual la educación (del negro se entiende) tendría un papel vital. “In a curious way these ovations were directed toward the audience itself: those applauding so enthusiastically were responding to what they saw to be an affirmation of their own social and political opposition and values, which had come under pressure through the 1980s” (486). Para entender bien a qué valores Visser se refiere habría que explicar la afirmación que hace Visser de la extracción del público: principalmente de los círculos de blancos liberales angloparlantes. Los valores serían las líneas políticas del Partido Liberal que había sufrido un importante revés y para el cual, según Visser, el texto fugardiano supondría un balón de oxígeno que le ayudaría a resurgir fuertemente en un momento de graves disturbios. Conviene mencionar, aunque sea sucintamente, el papel que jugó el Partido Liberal en el panorama político sudafricano.

El Partido Liberal fue fundado el 9 de mayo de 1953 y contaba con el novelista Alan Paton como su vicepresidente. Durante los primeros años de su existencia sus principios fundamentales eran bastante conservadores. Su principal tarea era modificar la manera de pensar del electorado blanco. En cuanto a la población africana, el partido tendía a favorecer un sufragio cualificado: secundaba, por lo tanto, el supuesto de que no toda la población africana estaba preparada para votar con la debida responsabilidad. En 1959

---

<sup>1</sup> Si no asistió a una función no sabemos cómo pudo llegar a semejante conclusión. Si Gray tiene razón y, a estas alturas, ya alardeaba el Market Theatre de un público cada vez mayor de entre la población negra, tampoco resulta plausible la afirmación de Visser.

<sup>2</sup> National English Literary Museum en Grahamstown.



se funda el Progressive Party que llega a acaparar toda la actividad política del Partido Liberal. Sin embargo, a partir de la masacre de Sharpeville de 1960 el Partido Liberal da un vuelco a su política, optando por una Sudáfrica plenamente democrática con sufragio pleno para cada ciudadano: una persona, un voto. La oposición de los Liberales al apartheid se hizo manifiesta y su crítica a la carencia de derechos humanos básicos, los arrestos sumarios y la arbitraria supresión de toda oposición los enfrentó al gobierno del Nationalist Party. Muchos de sus miembros sufrieron arrestos domiciliarios o la persecución sin tregua de las autoridades. El gobierno los acusaba de promover los fines del comunismo en el país. Cuando en 1968 se aprobó el Prohibition of Improper Interference Act, prohibiendo la afiliación multirracial a todos los partidos, el Liberal Party se vio obligado a desbandarse o a seguir su lucha desde la clandestinidad. Optó por la desintegración. Afortunadamente la tradición liberal tuvo una continuidad en el Progressive Party con su único escaño en el parlamento, ocupado año tras año por la irreductible Helen Suzman.<sup>1</sup>

*My Children! My Africa!* cuya trama se ubica temporalmente en 1984, se aleja mucho de 1968 en que el Liberal Party se disuelve, pero la ideología perduró. Sería lógico afirmar que el partido hubiera surgido en torno a una ideología preexistente y que una vez desintegrado el partido esa ideología siguiera existiendo en las personas que la tienen como la manifestación de sus creencias más sinceras. Es a esta ideología que Visser lanza su crítica más acerba, sobre todo porque la adhesión a los ideales liberales parecía restar adeptos al United Democratic Front que se formó en 1983 para disolverse en 1993, cuando muchos de sus miembros engrosaron las listas electorales de la ANC ante las elecciones generales de 1994. Visser comete la falacia autobiográfica al identificar a Fugard con la ideología liberal que ostenta el personaje de Mr. M. Es

---

<sup>1</sup> Cf el capítulo Sudáfrica: Complejidad y falso maniqueísmo.

comprensible que Visser así lo entienda si tenemos en cuenta que el propio dramaturgo ha declarado en varias ocasiones que, de identificarse con alguna corriente ideológica, sería ésta el liberalismo. Sin embargo, Fugard, al contrario que Alan Paton, nunca ha militado en partido político alguno, ni ha puesto su obra al servicio de ninguna ideología que no fuera producto de sus propias convicciones. Visser confunde el liberalismo de Fugard persona con el de un partido muy concreto. Que a Fugard una reacción violenta a los acontecimientos en Sudáfrica le pareciera la consecuencia lógica de una paciencia agotada no significa que tras reflexionar no viera siempre la vía de la paz y del diálogo como la mejor y la más deseada. “There have been moments when I’ve said, ‘Put away the pens and paper and go learn to make bombs’, but I feel if I ever broke the silken thread of faith, I would never have gotten it back” (Christon 1990:46). La fe a que Fugard se refiere es la fe que él tiene depositada en el diálogo, en la palabra, algo que tiene en común con Mr. M. Para Visser resulta perverso que Fugard, no conforme con reflejar la necesidad del blanco de hacer funcionar la solución dialéctica, convierta a un ciudadano negro en promotor de esas ideas. Mr. M es en palabras de Albert Wertheim uno de los muchos “colonized black teachers” (2000: 180). Encarna a un negro que no sólo se ha dejado seducir por la cultura impuesta y lengua impuestas, cuyos poetas él admira, sino que además se dedica a perpetuar en su alumnado lo aprendido. Su interpretación del orgullo africano se desliga de lo tribal, de lo ancestral, para aferrarse a la necesidad de incorporarse al mundo moderno para lo cual la educación es imprescindible. El daño que los boicots estudiantiles infligieron a las escuelas repercutió luego en la generación que vio la liberación de Mandela. Según Fugard, la ANC, se llevó la desagradable sorpresa de ver el grado de analfabetismo al que sus llamadas al boicot de las aulas habían contribuido en parte. “Even the ANC is pulling in

its head at the sight of a generation that can't read or write. They're saying, 'For God's sake, don't boycott the schools! Get an education'" (Christon 1990:46)

No es Visser el primero en señalar que promover la paciencia y esperar cambios que dependieran del cambio de mentalidad del blanco sólo servían a los intereses de la clase blanca dominante, aplazando el día en que lo inevitable habría de ocurrir. Martin Orkin tilda a Fugard de “dissident member of the ruling class” (1991:146). Cualquier novela — destacan las de Alan Paton — u obra teatral que hablara de injusticias a manos del sistema sin llamar a la rebelión fue acusada de promover esa postura pasiva y conformista invariablemente achacada a los liberales. Aunque Fugard ya iba pasando más tiempo en los Estados Unidos que en su propio país, se le acusa de promover estas nociones que, de estar basadas en el miedo como estaban las férreas medidas del gobierno, servirían para aplazar un baño de sangre que no le afectaría del mismo modo que a quien permaneciera en su tierra. Creo que Fugard haría todo lo que estuviera en su mano para evitar un baño de sangre que, como el tiempo demostró y sigue demostrando, afecta mayormente a la población negra y a las barriadas. El periodo inmediatamente anterior a las elecciones generales deparó violencia por parte de los grupos radicales blancos temerosos de perder el mando y creyendo que su propia existencia quedaba amenazada. La violencia sin par que llegó a poner en peligro las primeras elecciones de un hombre un voto partió de los grupos radicales negros, sobre todo el grupo Inkatha dispuesto a eliminar toda la afiliación a la ANC de su territorio de Natal. La violencia y derramamiento de sangre a que alude Mr. M podría ser, aunque no necesariamente, la que afecte a los blancos. De hecho en la obra es la visión dantesca de la barriada asediada la que horroriza a Mr. M. Isabel, que sepamos, no llega a estar seriamente amenazada en su barrio.

Fugard como blanco pertenece étnicamente a esa *ruling class* de la que Orkin hace mención, pero como ya he señalado, la sociedad sudafricana no seguía un patrón maniqueo de blancos malos y negros buenos. Muchos fueron los blancos que optaron por ingresar en las filas de la ANC para, como fue el caso de Braam Fischer,<sup>1</sup> pudrirse en la cárcel y morir al poco tiempo de ser excarcelado. Fugard pertenece a un grupo de intelectuales que tuvo el privilegio de poder poner su arte al servicio de sus convicciones sin pasar por el martirio de Braam Fischer, por el exilio y encarcelamiento de Breyten Breytenbach, o por el autoexilio de negros y blancos por igual. Visser y Orkin en la década de los ochenta prefieren no recordar el peligroso pulso que Fugard echó a las autoridades en las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta con obras atrevidas de elencos mixtos; obvian el trabajo histórico de su colaboración con los Serpent Players que permitió que dos actores negros pasearan por los escenarios internacionales la angustia de nacer negro en Sudáfrica. Sobre todo, Visser omite el debido reconocimiento a Fugard y sus contemporáneos por haber logrado que su mera asistencia al Market Theatre entre ciudadanos de diferentes razas anteriormente vetados, fuera posible en los ochenta. Es otra época y mucho camino se ha recorrido con Fugard abriéndolo para los que vienen detrás. Durante las tres décadas anteriores a la de los ochenta el abierto desafío que Visser desea se vislumbrara en *My Children! My Africa!* no era posible, pero, aún así, constituía la más atrevida, la que abrió paso a las generaciones venideras. Nos informa William A. Henry en su artículo de 1988, “In those days,” [recuerda Fugard] “intellectuals constituted the front-line threat to the

---

<sup>1</sup> Abraham (Braam) Fischer nacido en una familia afrikáner de la región conservadora del Estado Libre de Orange militó en el Partido Comunista durante las décadas de los cincuenta y sesenta. Tras estudiar derecho en Oxford y una visita a la Unión Soviética, trabajó como abogado para el Partido Comunista sudafricano, dedicándose a la defensa de sus militantes en los juicios de esas décadas. En 1966 fue acusado de conspirar contra el estado y encarcelado de a por vida. Tras nueve años de cárcel contrajo cáncer por lo que fue excarcelado para morir al poco tiempo después.

ruling authority” (1988: 56). Si los intelectuales componían el frente de la amenaza al gobierno, también sería lógico creer que serían los primeros en sufrir las represalias.

Esta crítica a los ideales liberales, o sea en la figura de Fugard o de otro autor, tiene su lógica y se entiende mejor si tenemos en cuenta los tiempos que vivía el país a la sazón. En la década de los ochenta el africano aprovechaba los coletazos del Movimiento de Concienciación Negra para apoderarse definitivamente de su voz. Incluso Dennis Walder, defensor por antonomasia de la obra de Fugard, llega a preguntarse si a estas alturas necesitan quien hable por ellos. “[...] now that so many of the voiceless are speaking for themselves, who is Fugard to try and speak on their behalf?” (1992: 344) Se hacían oír a través de las revueltas, de las huelgas, de los boicots, pero también de los textos teatrales que hemos visto en el apartado dedicado al teatro sudafricano cuyos autores, sin embargo, reconocen su deuda con Fugard. Tampoco todos los textos escritos por dramaturgos negros abogaban por la violencia. De hecho la mayor crítica que se hace a Gibson Kente es que su teatro fuera sobre todo entretenido y no comprometido. La pregunta, ¿por qué un dramaturgo o autor ha de abrazar la misión de componer su obra según los requerimientos ideológicos del crítico?, sigue sin respuesta. Los hechos demuestran que cuando Kente intentó hacer un teatro más denso, el público de las barriadas mostró su rechazo. Evidentemente entre la población africana tampoco se entiende la protesta de una única manera. La postura de Mr. M, “a ventriloquist’s dummy” manipulado por Fugard (Visser 1993: 494), sin representar la mayoría, no deja de ser auténtica. El crítico africano, Aggrey Klaaste, desmiente la inverosimilitud de los ideales que Fugard atribuye a Mr. M demostrando que la creación de un personaje negro que comulgara con los ideales liberales no pervierte la realidad. “The teacher in the play reminded me in a most poignant way of my father who was exactly like this man” (1989:5). A pesar de reconocer que los

personajes de los negros “[...] have not only a verisimilitude but are some reflection of the objective reality”, a Klaaste le perturba el hecho de que Mr M acabe confesándose soplón. “I do not think any teacher, a special “Mr.Chips” as depicted in the Fugard play, could have stooped so low”. Visser concuerda con Klaaste en que esta colaboración del maestro con la policía aporta mucha ambivalencia al texto. En efecto, la confesión de Mr. M confirma las peores sospechas de Thami, quien, no obstante, sale victorioso del enfrentamiento. ¿Representa la muerte de Mr. M el alegórico fin del liberalismo vacilante ante la nueva tendencia a una postura más agresiva, o pretende Fugard, como insinúa Visser, crear un mártir para la causa liberal?

Un argumento que emplea Visser de manera bastante convincente es la llamada al orden que Fugard hace tanto en “*MASTER HAROLD*”... *and the boys* como en *My Children! My Africa!* En la primera el salón de baile es un lugar donde los bailarines deben aprender a ocupar su propio espacio según se deslizan por la pista sin chocar con nadie. La armonía se mantiene cuando todos dominan las técnicas de tal modo que el baile se ejecute sin contratiempos. La metáfora del debate funciona del mismo modo. El debate sigue según unas pautas a las que los oradores se han de adherir. Lo que no aclara Mr. M es quien marca esas pautas. Isabel comenta que los debates en su escuela son más aburridos porque nadie se acalora. En el territorio africano las cosas se hacen de otra manera. Mr. M reconduce el debate siempre a las vías marcadas por el reglamento, un debate a la europea. Las advertencias sobre adherirse a las reglas, bailar sin pisar, y tener la máxima cautela a la hora de emitir el voto acarrear la insinuación de que la población africana quizá no esté preparada para este voto. Visser acierta, puesto que uno de los argumentos de los Nationlists y de los primitivos miembros del Liberal Party para negar a la población africana el sufragio universal era la insuficiente preparación de ésta para afrontar el hecho del voto: el sufragio cualificado al que ya me

he referido. Siguiendo la línea de argumentación de Visser, yo añadiría que la metáfora de la piedra y el diccionario, tan cargada de significado, cojea por otro lado. Mr. M apela a la belleza del diccionario cuyo contenido de miles de voces él sopesa contra una sola de ellas: piedra. La palabra piedra adquiere las cualidades negativas que la relacionan con su potencial para la destrucción mientras que las demás palabras combinan formando innumerables eslabones y cadenas culminando en rimas, baladas, odas y sonetos como los que Thami e Isabel estudiaban a fondo con vistas al concurso. “But in this hand I am holding the whole English language. [...] Twenty-six letters, sixty thousand words. The greatest souls the world has ever known were able to open the floodgates of their ecstasy, their joy! ... with the words in this little book” (64). A Thami, quien lleva desde los comienzos de la obra reivindicando lo africano, le debió sobrar en el discurso apelativo del maestro la palabra *English*, recordatoria de que todos sus conocimientos le llegan pasados por el tamiz foráneo. El uso que Mr. M imbuje a la piedra es poco sutil. Quizá lo que en realidad debió de sugerir Mr. M, pero pasó por alto, es que las palabras, como reza el título de esta tesis, pueden convertirse en piedras para lograr los mismos propósitos sin romper cristales o cráneos. Sí en lugar de darle a elegir entre la piedra y la palabra, le hubiera propuesto el maestro a Thami el milagro de convertir las sesenta mil palabras del diccionario en piedras, la obra hubiera tenido un final menos infeliz.

Si aceptáramos la identificación que hace Visser de Fugard con Mr. M, porque Fugard habla a través de él, ¿con quién habríamos de identificar a Thami? Los ideales de Thami también son fruto de la pluma de Fugard y pueda que, mediante la muerte de Mr. M, Fugard quiera advertirnos que las viejas ideas han de morir para dar paso a las nuevas. Podría estar sirviéndonos un ejemplo del final que le espera a quien traiciona a su pueblo. Podría estar proponiendo que cualquier joven defraudado se una a la

resistencia afincada en el extranjero. El personaje de Thami representa el espíritu rebelde contrario a los ideales liberales. Visser cree que el público aprecia y aplaude la reprimenda que hace el dramaturgo a un sector de la población sudafricana: la juventud contestataria e impetuosa. Si Fugard como Mr. M se opone a este espíritu se arriesga a incurrir en la ira de los movimientos opositores revolucionarios que podrían ver en esta oposición a las ideas de su representante, Thami, una crítica a la postura que han adoptado a la resistencia al régimen; pero esta interpretación no se dio. Todos los personajes de la obra son fruto del talento de Fugard. Son tan Fugard el conservador Mr. M como el díscolo Thami y la entusiasta Isabel. Fugard lo que hace es colocar en la boca de cada uno el argumento que refleje la urgente necesidad de elegir entre una vía de disidencia u otra. Es por lo tanto tan válido decir que Fugard habla por la boca de Mr. M a favor de los liberales como que Shakespeare, habiendo creado el personaje del mezquino Shylock de *El Mercader de Venecia*, habla a favor de los antisemitas. Hay múltiples voces en la obra y todas parten de la misma proveniencia: Fugard. “- it offers a contestation of values, a debate, not simply an expression of one viewpoint” (Walder 1992: 345). Para Wertheim el debate no es más que “a dress rehearsal” (2000: 180), un ensayo general para la vida que le aguarda al espectador fuera de la sala del teatro, donde indudablemente el debate continuará. Para Fugard el diálogo es “a much slower but deeper way of working at the social system – it hasn’t got the facile, quick wrist return results of that one associates with propaganda”.<sup>1</sup>

Siendo el suyo un artículo que se lee con enorme interés por su composición, información y meticulosa análisis, Visser, empeñado en desbaratar los logros del dramaturgo cae en algunas contradicciones. Intentando decir que el autor poseía unos recuerdos erróneos de los acontecimientos de 1984 en la región oriental de la Provincia

---

<sup>1</sup> Citado en “Mightier Than The Sword” de Rajinder Lawley.



del Cabo, escribe: “In 1984 there was little political violence” (495). En la página siguiente acusando a Fugard, y con razón, de recurrir a alborotadores del norte para originar el conflicto en la barriada comenta “[...] the Eastern Cape was a principal center of political activity through the 1980s and something of a heartland for the UDF, providing much of the political leadership”. Y sigue: “It was not for nothing that the Eastern Cape got its State of Emergency nearly a year before the country was placed under restrictions” (496). Visser parece querer vanagloriarse del hecho de que la zona tuviera sus propios alborotadores sin necesitar a nadie de Johannesburg. Tiene razón, pero al decir que la zona se sometió al estado de emergencia un año antes que el resto de la nación está tácitamente reconociendo que la violencia cuya existencia él niega en la página 495 existía y de manera muy exacerbada: es la que aparece en *My Children! My Africa!*, un incidente más de los muchos que conducen a ese estado de emergencia. Esta contradicción se agrava tres páginas más adelante dando la razón a la trama de Fugard que nos habla de boicoteos en 1984. “That the boycotts later in 1984 converged with broader community and national political initiatives is not surprising [...]” (499). El artículo de Visser va desmereciendo progresivamente con comentarios como: “That the actual incident departs from Fugard’s play is unimportant” (498) seguido de tres páginas de texto ampliando lo que según él carece de importancia, o con un pie de página que nos advierte que no puede revelar la fuente de una información incluida en el artículo: “Under existing circumstances it would be inappropriate to disclose the sources for much of the information I have managed to obtain” (501). ¿Cómo se puede cuestionar la veracidad de un hecho, contradecirla o argumentar en el sentido contrario si no se la puede cotejar? Es equivalente a un sistema muy corriente y poco convincente de hacer circular un rumor: “Me dijo un amigo de un amigo de un amigo que...”. Por último concluyen las contradicciones de Visser con el método de ejecutar a Mr. M, el

*necklacing*. “Yet the event on which it was based was just that – an isolated event” (498). Dos párrafos antes explica en detalle la muerte del verdadero profesor Myalatya cuyo nombre Fugard no se había molestado en cambiar en la obra, añadiendo: “It was a form of political execution *used increasingly* (cursiva mía) during the period, especially against those believed to be police informers”.

Jeanne Colleran en “Athol Fugard and the Problematics of the Liberal Critique” nos sirve una de cal y otra de arena. No llega al extremo de identificar a Fugard con partido alguno pero le atribuye la ideología liberal como un constante en su vida. Debido a los cambios que el paso del tiempo ha logrado en la política y sociedad sudafricana, la postura de Fugard, en su momento de izquierdas, se coloca hoy en día más al centro rayando en lo conservador. El resultado final sería que difícilmente se entiende la postura por la que aboga *My Children! My Africa!*, la de un liberalismo trasnochado. Reconoce Colleran que por muy reconciliadora que parezca la postura de Fugard, el dramaturgo nunca se alinea con la postura de los Nationalists y además se ha mantenido fiel y constante en su oposición. Aclara que para los Nationalists la reconciliación es una cuestión pragmática mientras que para Fugard se trata de una cuestión moral. Ella concuerda con Visser en que *My Children! My Africa!* reafirma los principios de la tradición liberal, sobre todo la creencia de que del individuo depende la definición de lo necesario y deseable. Para Colleran la obra contrapone la libertad individual con la acción colectiva. Admite que han sido tanto los activistas radicales de los *townships* como los liberales blancos, por encima de ningún grupo relevante, quienes han iniciado el cambio y han pagado el precio para conseguirlo.

## RECEPCIÓN Y CRÍTICA

Ciñéndome siempre a las obras que tocan el tema de las relaciones entre blancos y negros analizadas en esta tesis, en general la recepción de los textos de Fugard ha sido y sigue siendo abundante y positiva cuando no excelente a los dos lados del Atlántico. Salvo los casos que han suscitado comentario en el apartado dedicado a la obra que fuere a lo largo de la tesis — como es el caso de Kenneth Tynan en el capítulo dedicado a *The Blood Knot* — la crítica parece haber llegado a un consenso sobre el valor literario de los textos, la repercusión del mensaje tanto dentro de Sudáfrica como en la comunidad internacional, la universalidad de la visión del dramaturgo, su permanencia a lo largo del tiempo en el canon mundial del teatro, el lirismo del lenguaje empleado y el peso del contenido en cuanto describe la condición humana. Son precisamente las obras que dan la espalda a los consabidos quehaceres teatrales de Fugard las que son peor recibidas y que parecen haber defraudado tanto a los espectadores como a los críticos; tal vez este desvío de los temas de siempre no era esperado y por lo tanto poco comprendido y peor aceptado. *Orestes* (1971), más cerca de una *performance* que de una pieza teatral, trataba el tema tan tristemente candente hoy del terrorismo y podría merecer una revisión que la colocaría en la actualidad.<sup>1</sup> No se ha visto fuera de Sudáfrica. Por otra parte, apenas existe como texto fijo por haberse concebido como un ejercicio de improvisación de los actores que podría variar de una función a otra en lugar de fundamentarse en la palabra escrita. De hecho lo más parecido a un texto es la descripción que hace Fugard al fotógrafo norteamericano, Bruce Davidson, en una carta fechada junio de 1973. Está muy ligada a la época en que la lectura de las teorías de

---

<sup>1</sup> No se trata de un terrorista africano sino de Frederick John Harris, un maestro de escuela blanco de veintiséis años que colocó una maleta bomba en el vestíbulo de la concurrida estación de ferrocarriles de Johannesburgo el 24 de julio 1964. Murió un niño, una anciana sufrió graves quemaduras y hubo veintitrés heridos. Harris era miembro del African Resistance Movement y presidente del South African Non-Racial Olympic Committee. Fue condenado a muerte por asesinato y sabotaje.

Grotowski le produjo un enorme impacto. *Dimetos*, un encargo para el Festival de Edimburgo, indaga en las misteriosas fuentes del arte al mismo tiempo que aborda el escabroso tema de las relaciones incestuosas dignas de la tragedia griega que evoca su título. Fugard encuentra la referencia al mítico personaje de Dimetos en los *Cuadernos* de Camus. Richard Whitaker explica que parte de la dificultad en dar con este nombre mítico se debe a que no forma parte de la mitología tradicionalmente aceptada. Señala que aparece una referencia a un tal Dimoetes en contraste con el Dimetos de Camus, en *Sufrimientos de Amor* de Partenio (1981: 45-46) quien a su vez debe su información a Filarco cuya obra no ha llegado a nuestro tiempo. *A Place with the Pigs*, tuvo una pésima recepción y fue un fracaso de taquilla al que Fugard no estaba acostumbrado. Sin embargo puede que aún sea rescatada y dé muchas sorpresas. Se encuentra sin parangón dentro del canon fugardiano. El dramaturgo se inspiró en un hecho real que salió publicado en un periódico narrando la aparición en público de un desertor del ejército rojo, Pavel Navrotsky, quien llevaba escondido cuarenta y un años en una pocilga. En todos esos años jamás había salido a la calle excepto en una ocasión en que lo hizo de noche y disfrazado de mujer. Una historia tan alejada de las acostumbradas deliberaciones de Fugard no cayó en gracia. Es posible que al dramaturgo le interesara la relación tan estrecha entre un hombre y una mujer llevada a los límites en una situación tan extrema, pero se comenta que Fugard pretendía reflexionar sobre el pozo sin fondo en que su afición a la bebida lo había metido. Wertheim cree que el poco éxito de estas dos obras se debe a que el dramaturgo estaba siendo sometido a una especie de rechazo y arrinconamiento, porque no se aceptaba que él se sacudiera de encima la etiqueta de autor que sólo dominara la problemática sudafricana al pasar a escribir obras ubicadas en lugares que no fuesen Sudáfrica. “Fugard has suffered at the hands of those who wish to ghettoize authors who write in English but are not from Great Britain or the

United States, castigating them if they dare write about something other than their native country” (2000: ix). También se ha intentado interpretar la pocilga de *A Place with the Pigs* como el callejón sin salida en que Sudáfrica se veía gracias a la implementación de las leyes apartheidistas.

La crítica más relevante dirigida a Fugard y su obra provendría de dos frentes y principalmente de dos países: en Sudáfrica por un lado, de los críticos de raza blanca que buscaban en Fugard una extensión de sus agendas políticas, y por el otro, las voces negras que se cuestionaban el derecho de Fugard de alzarse como representante de una causa que no le incumbía, ni le afectaba como ciudadano blanco “supuestamente” privilegiado. Insisto en este término “supuestamente”; ya he señalado muy al principio de este empeño que incurre en un error quien quiera dividir la sociedad sudafricana en dos bandos claramente alineados de blancos ricos y negros pobres. Se puede y se debe relativizar el concepto de “privilegiado”. Este segundo grupo también sometía a un escrutinio el retrato que en su obra hacía el dramaturgo de lo que supone ser negro en Sudáfrica, desbaratándolo por poco autentico. El segundo frente surge en los Estados Unidos por la lógica razón de ser éste el país donde, a excepción de Sudáfrica, posiblemente con más frecuencia se representan las obras del autor.

Del mismo modo que surge invariablemente la figura de Chinua Achebe cuando de *Heart of Darkness* se trata, en torno a la obra de Fugard destacan dos nombres entre varios que se mantendrán vivos con el paso del tiempo gracias, en gran medida, a la crítica que han hecho de Fugard: Lewis Nkosi y Robert Kavanagh. *Heart of Darkness* sobrevive a Chinua Achebe, pese a la crítica que éste ha realizado de dicha obra, y la obra de Fugard no solamente sobrevivirá a las críticas de Nkosi y Kavanagh sino que asegurará que estos dos nombres no caigan en el olvido, del mismo modo que mientras se lea *Heart of Darkness* la crítica de Achebe se mantendrá vigente posiblemente por

encima de su propia producción literaria. Lo curioso es que coincidiendo en la elección de las obras de Fugard que critican, Nkosi es africano pero no lo es Kavanagh, que, a pesar del apellido exótico, es un ciudadano blanco.

### LEWIS NKOSI

El encuentro de Nkosi con Fugard se remonta a los finales de los cincuenta cuando Fugard se establece en Johannesburgo y se interesa por cómo se vive en Sophiatown. Nkosi trabajaba de reportero para el famoso periódico *Drum*, dirigido por blancos pero donde trabajaron prestigiosos periodistas negros que formaban parte de una elite intelectual que se llegaría a conocer como “The Drum Boys”.<sup>1</sup> Cuando Fugard apareció en la redacción de *Drum*, deseoso de formar un grupo de teatro, la idea le entusiasmó a Nkosi por cuya cabeza rondaba hacía tiempo una idea similar. Zakes Mokahe, quien conoció a Fugard gracias a Nkosi, reconoce en una entrevista a Alisa Solomon que anterior a este grupo formado por los Fugard, Rehearsal Room, ya funcionaba un grupo vinculado a la Universidad de Witwatersrand que se hacía llamar Barette Players y que fue responsable de una versión de *La comedia de las Equivocaciones* de Shakespeare con un reparto cien por cien africano. Comenta Nkosi, quien vivía aquel entonces en Sophiatown, que tanto él como Nat Nakasa acabarían viéndose muy a menudo con los Fugard.<sup>2</sup> Para Fugard, ser visto acudir a Sophiatown por una policía ubicua podría acarrearle problemas con las autoridades. “As a white man, I suppose, he had no business there” (Nkosi 1968: 1). El grupo formado se componía de Athol, Nat Nakasa, y Nkosi pero poco después se aumenta con la llegada de Zakes Mokahe, Bloke Modisane y

---

<sup>1</sup> La lista de periodistas africanos que llegaron a sentirse como una familia en la redacción de *Drum* incluye Can Temba, Nat Nakasa; Lewis Nkosi, William Bloke Modisane, Casey Motsisi. Bessie Head también llegó a escribir para *Drum*. La revista fue fundada por James R. A. Bailey en 1951.

<sup>2</sup> El motivo de la muerte de Nat Nakasa quien cayó de un edificio en Nueva York seguido del suicidio de la poetisa afrikáner, Ingrid Jonker, tres días más tarde, provoca una emotiva carta de Fugard a la revista *The Classic*, de la que Nakasa era editor. Estas dos muertes forman parte del precio que paga Sudáfrica que Fugard describe como “that profligate spender of lives” (1966:78).

Sol Rashilo entre otros.<sup>1</sup> Nkosi recuerda que los encuentros con Fugard en Sophiatown o en su apartamento transcurrían con mucho alcohol de por medio, que discutían mucho debido a que tanto él como Fugard tenían temperamentos apasionados. Alberga Nkosi un muy especial y grato recuerdo de Sheila Fugard de cuyo talento como actriz dice; “I am surprised that throughout all these years her talent has been put to such small use” (1968: 2). Desde el principio observó Nkosi que Fugard no se interesaba en absoluto por la política o los políticos, a quienes despreciaba. El recién formado grupo no recibió apoyo alguno de la Union Artists cuya actitud ante el empeño fue de reserva y escepticismo hasta que el grupo había obtenido un relativo éxito con *No-Good Friday*. Fruto de este éxito fue que se prestaran a ayudar con el montaje de la segunda obra, *Nongogo*, en el salón de actos de una iglesia anglicana en pleno centro de la ciudad. Considera Nkosi que de las dos obras tempranas de Fugard conocidas como Township Plays, *No-Good Friday* y *Nongogo*, es la primera la mejor.

### *No-Good Friday*

Aunque Nkosi ve ya en *No-Good Friday* el lirismo de las futuras obras de Fugard junto a su preocupación por los seres humanos atrapados en situaciones irremediables, el texto no se encarga de reflejar los motivos políticos que subyacen y alimentan la violencia crónica del barrio que la obra, por otra parte, pretende retratar. El lenguaje de la obra, una imitación hasta cierto punto del lenguaje *gángsteril* de las películas norteamericanas, no le molestan a Nkosi — será todo lo contrario en el caso de Kavanagh —; de hecho reconoce Nkosi que la coyuntura se alía con Fugard, puesto que las pandillas de *tsotsis* que aterrorizaban la población de las barriadas basaban su modo de vestir y hablar en la boga que las películas norteamericanas de gánsters del

---

<sup>1</sup> Bloke Modisane, autor de *Blame Me on History*. Zakes Mokae sería Zach en *The Blood Knot*.

momento les servían como ejemplo: “after all they too learn their parts from Hollywood movies” (4). Para Nkosi la población del barrio es víctima de las fuerzas del estado que son las que la obligan a una permanencia en el gueto a la merced de quienes la aterroriza y explota. La obra ofrece a sus personajes la elección entre sucumbir a las amenazas de los delincuentes o acudir a los representantes de la ley, pero en muchos casos, quienes representaban la ley hacían la vista gorda ante los sucesos del barrio, cuando no estaban compinchados con los delincuentes. La elección de los ciudadanos no se reduce, por lo tanto, a optar entre las fuerzas del bien y del mal, representadas respectivamente por las fuerzas del orden y los delincuentes en dos polos opuestos, sino que para la población negra de la barriada ambas fuerzas encarnaban el mal. Tras leer la descripción que hace Nkosi del método de trabajo empleado durante los ensayos, difícilmente se entiende cómo el texto llegó a desarrollarse de esta manera, reflejando tan poco fielmente las penurias de la población negra. “Fugard’s manner of writing the play had been partly to have actors improvise and then later to improve on their lines or the other way round: to write the draft-scenes and try them out with the actors, changing the material when necessary to change the situation” (3). Cuando dice Nkosi “or the other way round” indica que los actores podían modificar el texto preparado de antemano por Fugard cuando éste lo presentaba en los ensayos al día siguiente. El propio Nkosi se encontraba entre los actores que ensayaban la obra y que podían aportar cambios al texto que él posteriormente criticaría por carecer de verosimilitud. Las observaciones que Nkosi publicaría años después serían sin duda fruto de la reflexión sobre el pasado, una mirada retrospectiva sobre cómo ocurrieron los hechos a los que él pudo aportar cambios y no hizo. De haberlo hecho, no hubiera dejado llegar a más en su momento los defectos que él señalaría con el paso de los años. Nkosi se muestra muy desilusionado cuando la obra tiene la oportunidad de ser representada en el Brooks



Theatre, donde surgiría el problema del reparto mixto. Conviene a esta altura recordar que Fugard se había encargado del papel del cura blanco, Fr. Higgins, y que al estrenarse la obra en el Brooks Theatre debido a la negativa del teatro a permitir un reparto mixto, Nkosi, en lo que sólo se puede describir como una amarga ironía que sólo se podría producir en la Sudáfrica apartheidista, acabó representando el papel de Fr. Higgins tras dejarse blanquear la cara. Es la inversa del caso de actores que se pintaban la cara de betún para representar el papel de un negro. No hay que olvidar los miles de extras que figuraban en las películas del oeste que, pintarrajeados de un amarillo hepático, figuraban como guerrilleros indios o pieles rojas. El lamento de Nkosi es más que razonable. Las circunstancias le habían servido en bandeja a Fugard una oportunidad única de hacer una declaración de principios, negándose a dejar que se representara la obra a menos que el papel del cura blanco estuviera a cargo de un actor blanco: el propio Fugard en este caso. A Fugard no le faltaba valor para semejante gesto como demostrarían los hechos durante los años venideros. Fugard tenía por entonces veintiséis años; era un dramaturgo desconocido incapaz de imponer sus exigencias a nadie. Posiblemente pesaba más en él, a la hora de tomar la decisión de menor valentía que tanto defraudó a Nkosi, la necesidad apremiante de representar la obra que arriesgarse a que *No-Good Friday* cayera en el olvido tras su paso por la barriada. La jugada le salió bien, puesto que si no fuera por las representaciones en el Brooks Theatre su paso por Sophiatown podría haber pasado desapercibido y quizá no hubiera sido posible el estreno de *Nongogo*. Según relata Bloke Modisane los actores reaccionaron ante lo que les pareció inicialmente una traición por parte del dramaturgo, y al ceder mostraron su generosidad y el cariño que le profesaban. “The actors confronted Athol with this betrayal, protesting that there was an agreement not to pander to the bigotry of white South Africa; the actors refused to perform without him

in the cast, but he argued that it was a big break for the play, and we became sentimental and relented because it seemed to be his whole life, [...]” (1965: 297)<sup>1</sup>

### *Nongogo*

Cuando se estrena *Nongogo*, Nkosi empezaba a desmarcarse del grupo. Admira la buena interpretación de Zakes Mokae pero opina que el principal defecto de la obra radica en la ignorancia que profesa Fugard sobre la vida de una prostituta africana. Poco más dedica Nkosi a *Nongogo*. Dos años en Sophiatown no le convierten a Fugard en el gran experto de la vida africana que, por otra parte, era muy variada si tenemos en cuenta todas las etnias que allí coincidían y las distintas lenguas que allí se hablaban. Fugard da muestras de conocer más a fondo las poblaciones no blancas de la región del Cabo Oriental donde él se crió. Sus apuntes indican no sólo que las observaba sino que se apuntaba los modismos que empleaban en sus conversaciones. Sabemos que durante los dos años en Johannesburgo se empapó, en la medida de lo posible, del ambiente de Sophiatown. Por otra parte el argumento que esgrime Nkosi no es del todo válido. Si para escribir un pieza importante de teatro el dramaturgo debe tener un profundo conocimiento de su tema hasta tal punto de vivir en la piel de su personaje, Shakespeare se quedaría descalificado para escribir sobre una muchacha virginal italiana llamada Julieta, un moro celoso veneciano llamado Otelo o un judío llamado Shylock. Del mismo modo resultarían inaceptables las obras que se ubican en lugares que el Bardo nunca visitó ni tuvo, que sepamos, la oportunidad de visitar. De hecho aceptamos como obras maestras tuyas incluso aquellas en que nos constan crasos errores geográficos: sirvan como botón de muestras la costa de Bohemia de *A Winter's Tale*, un viaje en barco desde Milan en *The Tempest*, y Padua y Mantua como puertos marítimos en

---

<sup>1</sup> Modisane haría el papel de Outa en *Boesman and Lena* cuando su estreno Londinense en 1971

*Taming of the Shrew*; en esta última el padre de Tranio se dedica a fabricar velas para barcos en Bérgamo al pie de los Alpes. De seguir el criterio de Nkosi, ¿tendríamos que descartar por inválidas la gran mayoría de obras universales, fruto en gran parte del talento e imaginación de sus creadores, por haberse estos imaginado mundos desconocidos y haberlos presentado como verídicos? ¿Debió Miguel Delibes vivir en la piel de una viuda conservadora ante el cadáver de su difunto esposo para escribir *Cinco horas con Mario* ? ¿Qué conocimientos previos del alma de la mujer poseía D. H. Lawrence que otorgara veracidad y validez a sus personajes femeninos? Debió Toni Morrison vivir en sus carnes la degradación de la esclavitud para poder escribir sobre sus secuelas físicas y psicológicas? Serían interminables los ejemplos que invalidan este argumento de Nkosi; no obstante, comprendemos sus reservas puesto que para Nkosi Fugard representa una voz ajena hablando por el subalterno.

Contrasta con esta opinión de Nkosi la de Alton Kumalo quien tras años de papeles menores como sirviente o mensajero en las producciones de la Royal Shakespeare Company, formó en 1972 una compañía propia, Temba Theatre Company con el fin de crear una rampa de lanzamiento para la cultura negra. En 1980 resucitaron las primeras tres obras de Fugard, *No-Good Friday*, *Nongogo*, y *The Blood Knot* en Sheffield. Una entrevista con Stephen Gray (1980: 121)) acababa con la siguiente pregunta:

*Does your company as a black company have any problem about taking on the work of a white playwright?*

Kumalo: No, if whites can write good plays, I'm interested in good plays, really. If someone is a black playwright and he writes stuff that isn't good, I don't do it. If we commission a play from a white playwright and he says what makes you think I can write about black people, I say don't write a play about black people — I say write it about people and when we say the words it's going to come out black. If you write a play that is so black that it only appeals to blacks, then it's

limited, surely. If people in a play suffer, laugh, cry, argue, fight — then you’ve got drama, it’s moving.

### *The Blood Knot*

Tampoco la enorme admiración que Nkosi profesa por *The Blood Knot* sale libre de objeciones. Observa Nkosi que en la obra jamás se cuestiona si es moral o no presentar el color blanco como el estándar de lo deseado. Tanto Morris como Zach se pasan la obra hablando de cómo resultaría ser blanco. Morris, sobre todo, parece frustrarse por no poseer ese cierto algo que lo marcaría como blanco, como si esta carencia le convirtiera en alguien que no da del todo la talla. Sigue argumentando Nkosi que las cualidades físicas e intelectuales de Zach refuerzan el tópico blanco, representando la figura del negro como un ser tosco, torpe e embrutecido en contraste con Morris que es más blanco y también aparentemente más culto. Le molesta sobremanera que la trama llegue a su final sin un amago de protesta contra su *statu quo* por parte de los personajes. Sin embargo el final de la obra nos muestra que tanto Morris como Zach pasan de ser blancos. En ese juego final en que Zach hace de servil “boy” y Morris de “baas” blanco, los dos aprenden una lección. Morris vive vicariamente el calvario de haber nacido con la piel oscura en Sudáfrica, la de su hermano; descubre la vileza que la piel blanca encubre. Además, Fugard coloca en boca de Morris, como una pedantería, estrofas, refranes, y poesía que encandilan a Zach, pero que no logran engañar al público en cuanto al nivel cultural de Morris. De hecho Nkosi quizá no ha captado la sutil ironía de Fugard que nos retrata a un Morris falsamente culto.” All the poetry [.....] was made up by myself and is meant to be Morrie’s attempt at poetic expression”.<sup>1</sup> De ahí las carcajadas que producen en el público la lectura de la genealogía bíblica a la que Morris le somete a Zach. Si Morris, como dice Nkosi, representa la superioridad blanca

---

<sup>1</sup> Fugard en un correo electrónico enviado al autor de esta tesis el 2 de octubre de 2003.

frente a Zach, es una superioridad cuestionable, poco envidiable y capaz de producir risas en el público que entiende que la blancura le sienta tan mal a Morris, por ser de imitación, como mal le sienta el traje de Morris a Zach en la escena sexta. La obra termina con los dos refugiándose en la relación de hermanos, dando la espalda al mundo del blanco. No merece la pena aspirar a ser blanco — ésta es la lección que Morris, deseoso de aleccionar a Zach a cada momento, acaba aprendiendo de su hermano oscuro. Esto es más fácil, desde un principio, para Zach que siempre estuvo más integrado en el gueto sin deseo de curiosear más allá, que no ha tenido las ilusiones de pasar por blanco. Zach en este aspecto ha sido siempre más fiel a sí mismo y servirá de ejemplo para Morris. Zach parece intuir antes que Morris la importancia de aprenderse esta lección. En la escena sexta, el monólogo íntimo dirigido a una madre invisible, se convierte en una patética apelación por convencerla de que, al igual que un gusano, él podrá transformarse en una bella mariposa. El potencial para la belleza es congénito, no depende del color de la piel. “Some things are only skin deep, because I got it, here in hand, I got beauty ... too ... haven’t I?” (112) En esta misma escena el traje que él se prueba mientras Morris duerme le sienta mal, le está grande como tampoco estaría a su medida el papel de blanco que Morris asume con tal prestancia. La resignación de los hermanos de la que se queja Nkosi es deliberada. Fugard muestra dos seres sobrecogidos y aplastados por un sistema injusto que no les ofrece opción o salida alguna. Pero en cierta medida tiene Nkosi razón: una de las mayores aberraciones que el apartheid produjo en la gente de color fue la de no sentirse cómoda en su propia piel hasta el grado de desear ser blanca. Hasta la llegada del Movimiento de Concienciación Negra a partir de mediados de los setenta, la población africana no parecía tener motivos para sentirse orgulloso de sus orígenes, de sus costumbres, de su pelo rizado y sobre todo del color de su piel. Es comprensible, si tenemos en cuenta que el sistema

apartheidista dedicaba una propaganda machacona a hacerla sentir inferior, apartándola como a un apestoso, prohibiéndole la entrada a los mismos lugares que los blancos, a viajar en autobuses distintos, a utilizar entradas diferentes al mismo edificio, a vetarle incluso el baño en las mismas aguas marinas, todo por una cuestión de piel. Hasta qué punto el apartheid inculcó el complejo de inferioridad en la población africana y mulata tiene una abundante representación en obras literarias que tratan el tema de “try for white”, mejor conocido en los contextos no sudafricanos como “passing”, pero mejor aún que un ejemplo extraído de la ficción literaria, acudamos a un texto autobiográfico como *Blame me on History* de Bloke Modisane.

“I want acceptance in the country of my birth, and in some corner of the darkened room I whisper the real desire: I want to be accepted into white society. I want to listen to Rachmaninov, to Beethoven, Bartók and Stravinski; I want to talk about drama, philosophy and social psychology; I want to look at paintings and feel my soul touched by Lautrec, Klee and Miró; I want to find a nobler design, a larger truth of living in literature. These things are important to me, they are the enjoyment of a pleasure I want to share. (224)

Los anhelos de Modisane van ligados a la cultura, pero si enumeráramos los anhelos de cualquier africano ligado a sus necesidades materiales más primarias, no nos costaría mucho percibir que ser blanco en la sociedad sudafricana suponía la vía para su consecución. Ser blanco supondría una vivienda digna, una educación adecuada, un trabajo bien pagado y el poder llevar con la cabeza bien alta el orgullo del color de la piel, que hasta la aparición del Movimiento de Concienciación Negra no fue posible ni motivo de orgullo para la población africana.

Hay tragedia en la resignación de los dos hermanos de *The Blood Knot* mezclada con una cierta dosis de orgullo que nos vuelve al tema del ensayo de Albert Camus que

tanto impactó a Fugard: “El Mito de Sísifo”. Fugard entronca así además con un tema universal, al estilo de Thomas Hardy, el del ser humano que sucumbe impotente ante su sino, ante la mismísima existencia. Zach y Morris experimentan la misma epifanía de Sísifo en el ensayo de Camus: Sísifo se vuelve trágico al hacerse cargo de lo inútil de su tarea, cuando la roca se desliza por enésima vez hacia el pie de la colina. Él mira hacia abajo sabiendo que su destino se compone de volver a empujarla de nuevo hacia arriba. Y el mejor desafío a los dioses es aceptar este destino con alegría y desprecio, de modo que él toma su destino en sus manos. Sabiendo que tal empeño es en vano, su dignidad radica en no desmoronarse ante la tarea y la mirada de quien se la impone. Él desciende plenamente consciente de que su tormento no tendrá fin, pero vuelve a poner el hombro a la roca. Morris podría haberse zafado de su destino, pero vuelve a Korsten a retomar su “roca”, esa pésima vida en el gueto, y se dispone a olvidar cómo fue la vida al otro lado de la barrera racial. Nkosi reconoce al menos, con la justa generosidad, que *The Blood Knot*, al abrir múltiples posibles vías de interpretación se alza como “a supreme South African achievement [...] primarily a work of art” (1968: 8). También destaca su rara habilidad de presentar la problemática política de manera que su aspecto artístico no desmerezca. “So far as I know *The Blood Knot* is the first South African play which provides an eloquent metaphor for the South African problem while remaining primarily a work of art” (5).

#### ROBERT “MSHENGU” KAVANAGH

El crítico más acerbo de Fugard es Robert “Mshengu” Kavanagh. Resulta un personaje esquivo cuyos artículos aparecen bajo varias rúbricas. La misma persona se ha dado a conocer como Rob McLaren, Robert Mshengu, Robert Kavanagh y R.K.

Como Rob McLaren es conocido y reconocido por el trabajo que llevó a cabo con el grupo mixto de teatro Workshop '71.<sup>1</sup> Rob es el apocope de Robert. Su nombre por lo tanto es Robert McLaren. Aunque él nace en Durban, Sudáfrica, sus padres son de origen escocés. Cursa sus estudios universitarios en Oxford. Vuelve a Sudáfrica en 1960. Después de la revuelta de Soweto en junio 1976, Kavanagh abandona el país porque se había casado con una mujer africana y porque su ideología socialista lo había convertido en blanco de las pesquisas y seguimientos policiales. El periplo que lo lleva a Leeds donde termina una tesis doctoral, es seguido de una estancia de cuatro años en Etiopía, tras la cual se establece en Zimbabwe en 1984.<sup>2</sup> No vuelve a pisar suelo sudafricano hasta 1990, año en que es excarcelado Nelson Mandela. En una entrevista concedida a Rolf Solberg en 1999, explica que adoptó el apodo de Mshengu para despistar a las autoridades por un lado, pero también para seguir resultando identificable para sus camaradas, los cuales tomaban todos nombres de guerra dentro del partido. Para que sus conocidos no lo confundiesen con un africano y supieran reconocerlo, lo combinó con Kavanagh, nombre celta que tomó prestado de una novela de James Joyce. Mientras que Fugard escribía, dirigía e interpretaba en sus colaboraciones con los grupos de teatro africanos, el cometido de Kavanagh en Workshop'71 y posterior empeño era el de dirigir. Desde los comienzos de Workshop'71 que fue inicialmente concebido para que sudafricanos de todos los grupos segregados se agruparan y aportaran sus ideas, Kavanagh no intenta disfrazar su deseo de convertir el teatro en una vía para su ideología. "I had a relatively political agenda" (Solberg 1999: 98).

---

<sup>1</sup> Otros blancos involucrados en Workshop'71 fueron Shirley Weinberg y Malcolm Purkey. Purkey sigue contribuyendo al panorama teatral sudafricano con sus investigaciones y artículos críticos. El nombre completo del grupo era. Experimental Theatre Workshop '71.

<sup>2</sup> Los primeros artículos suyos comentados aquí pecan de mucha repetición de ideas. Se debe a que se componen de material que formaba parte de su investigación. El libro que él publica y se comenta por último es su tesis doctoral donde se acumulan todas esas ideas una vez más.



Al igual que Nkosi, las obras de Fugard que Kavanagh ha sometido a su mirada crítica son las primeras, los Township Plays, y las de colaboración con Serpent Players cuya labor debió de algún modo semejarse al suyo con Workshop '71, al de Rob Amato con Imita Players en East London y al de Don MacLennan con los Ikhwezi Players en Grahamstown. Resulta sorprendente que en tantos artículos dedicados al análisis y comentario del teatro sudafricano en su variante negra, Kavanagh no haya dedicado algún apartado a comentar la labor de esos dos contemporáneos de Fugard cuya labor podría caer igualmente bajo la sospecha de estar al servicio de la ideología blanca. El caso de MacLennan resulta más insólito y admirable si se tiene en cuenta que ni siquiera nació en Sudáfrica sino en Escocia. ¿Qué lleva a tantos intelectuales blancos a buscar una labor conjunta con sus conciudadanos africanos? ¿Por qué hace Kavanagh poca mención de ellos cuando no los obvia simple y llanamente? ¿Se centra en Fugard porque sólo el teatro de Fugard trascendió las barreras de la ex colonia para formar parte del panorama internacional?

Influenciado por los escritos de Antonio Gramsci confiesa sostener una fe en el marxismo que ni siquiera la caída de la Unión Soviética pudo quebrantar, a pesar de declararse “totally devastated” (Solberg 1999: 109) tras el desmoronamiento del imperio comunista de Europa Oriental. Que alguien pudiera escribir una obra de teatro sin poner sus miras en un compromiso político concreto le resulta inconcebible y por lo tanto, ya por 1974, en su artículo titulado “Sizwe Bansi is Alive and Struggling for Freedom”, Kavanagh sugiere que mientras que su crítica se dirige a Fugard “constructively and sympathetically” su empeño es “that Fugard’s artistic contribution can grow into something more substantial”: que coincida con sus propias líneas ideológicas se entiende (123). Es un artículo panfletista hasta el punto de resultar tedioso en su adoctrinamiento. “Our writers, poets and artists must grasp the penetrating power of

Marxism-Leninism; they have an important part to play in developing the consciousness of the masses and in combating the ideas of the oppressor; above all they must deepen their commitment to the struggle and join the ranks with the freedom fighters” (128). Éste es sólo uno de los múltiples pasajes de machacona propaganda que adornan las siete páginas de texto. Para Kavanagh, es el trabajo de Fugard el gran beneficiario de su contacto con los Serpent Players y el enorme talento del dúo compuesto por Winston Ntshona y John Kani, a partir de *Sizwe Bansi is Dead*. Obvia el hecho de que Fugard ya llevaba años dirigiendo el grupo cuando se componía de un mayor número de miembros, y que fueron quienes lideraban el grupo quienes buscaron a Fugard tras ver su labor con Zakes Mokae en *The Blood Knot*. Concretamente la colaboración con Kani y Ntshona corresponde a la fase final de la existencia de Serpent Players.

Kavanagh aprovecha para arremeter contra la filosofía existencialista que Fugard hereda de Camus. Al centrarse Fugard en la lucha del individuo por sobrevivir, da la espalda al socialismo que depende de la solidaridad, unión y fuerza colectiva para su supervivencia. Kavanagh se aprovecha para atacar a Fugard y de paso a cualquier blanco que colabora con sus conciudadanos africanos, de una observación de Steve Biko en que la labor de muchos blancos bien intencionados es cuestionada por ser fruto más de un sentido de culpa que de una auténtica preocupación por los hechos políticosociales del país. “How many white people, fighting for their version of a change in South Africa are really motivated by genuine concern and not by guilt?” (Biko 2006: 70). Señala Dennis Walder (1994: 124) que aunque la motivación de cualquier sudafricano que se opone al sistema puede radicar en cierta medida en el sentimiento de culpa, no debe de ser la motivación en sí lo que se ponga en tela de juicio sino el resultado final: “if what they are prompted to do aids the struggle for real, that is, structural change”. Esta postura crítica hacia los blancos que trabajan codo a

codo con los negros podría aplicar Kavanagh a sí mismo, puesto que como blanco involucrado en la actividad teatral africana él no puede estar exento de participar del mismo sentido de culpa que Fugard.

En julio de 1982, un artículo, “Art and Revolution in South Africa: The Theatre of Athol Fugard”, firmado por un tal R.K fue distribuido entre los asistentes a una conferencia en Gaborone, Botswana sobre Culture and Resistance in South Africa. El estilo del artículo confirma la sospecha sobre su autoría y, en efecto, R.K corresponde a Robert Kavanagh. Por qué se procedió a circular el artículo de manera anónima fuera de Sudáfrica resulta un misterio. Acabaría siendo publicado en *The African Communist*. Empieza reconociendo que Fugard es el único dramaturgo reconocido fuera de Sudáfrica para en seguida pasar al ataque. Lo compara con un San Jorge que surge del vacío teatral sudafricano para retar él solito al dragón del apartheid. El uso irónico del término “vacío teatral” es un puyazo dirigida a Robert J. Green cuyo artículo sobre el teatro de Fugard en *Aspects of South African Literature* sirve de blanco de sus ataques al comienzo de “Political Theatre in South Africa and the Work of Athol Fugard”.<sup>1</sup> El tono es más agresivo y el objetivo del artículo, abandonadas las buenas intenciones expresadas en el anterior de querer encaminarlo, está claramente marcado en las primeras líneas. “Marxists will need to make their own independent assessment of his work and if this image does not measure up to the facts, disestablish it” (40).

Gran parte del artículo está dedicado a repetir y citar las críticas de Lewis Nkosi que ya hemos expuesto y comentado, como el desconocimiento que Fugard debió tener sobre la vida de una prostituta africana y de la injusta insinuación en *No-Good Friday* de que la población opta por la pasiva aceptación de la violencia y extorsión dentro de la

---

<sup>1</sup> Se trata de “The Drama of Athol Fugard” en *Aspects of South African Literature* de Christopher Heywood ed. London: Heinemann, p. 163-73. “This substantial body of work ... was done in a theatrical vacuum with no effective tradition of ‘western drama’ in South Africa within which Fugard could place himself or learn his craft...”

barriada. Sobre la primera cuestión no volveré a comentar pero me parece un momento oportuno para incluir la opinión de un africano que no sea Nkosi sobre el mismo tema. En la entrevista concedida a Stephen Gray, Alton Kumalo opina sobre el ambiente del gueto que Fugard capta en *No-Good Friday*.

It may be early Fugard, but I think there's a very good moral point there, pointing out that it's all very well for black people to stand around and say white people are oppressing us and for Willie, the character that I played, to say, But there are no white people here, it's black people killing black people and you tell me it's okay; just because Shark [el matón] is big, I mean, come on, let's get it right. (1980:120)

Sirviéndose de las teorías de Gramsci, Kavanagh intenta establecer un paralelo entre Italia y Sudáfrica que él mismo reconoce no es del todo válido. Una de sus más destacadas quejas es que Fugard enfoca el problema sudafricano desde el punto de vista del racismo y no del económico. Para Kavanagh el apartheid no es fruto de unas auténticas creencias en las diferencias raciales que separan a blancos de negros sino una estratagema que provee a la clase blanca dominante de la excusa para mantener oprimida a una masiva y permanente cantera de mano de obra. En otras palabras, el apartheid es consecuencia de un clasismo interesado y no del racismo. Don MacLennan muestra su desacuerdo con estas ideas cuando Solberg hace una referencia a estas teorías. "I would disagree with McLaren" y recordando unas estancias en granjas de afrikáners donde iba a perfeccionar su afrikaans añade, "And there wasn't a farmer we met there who didn't think that black people were the same as baboons. It was that racist. And there was no talk about class" (1999: 267). No sabemos cómo explicaría entonces Kavanagh que en todas las colonias africanas la mano de obra barata y explotada existiera durante y después de la colonización sin que ninguno de los países

colonizados tuviera, para su logro, que recurrir a inventarse una estratagema llamada apartheid: invento tan exclusivamente sudafricano.

Encuentra Kavanagh una evidencia mínima en los textos fugardianos de las fuerzas de resistencia que obran en el país.

There have been and still are strikes, boycotts, uprisings, sabotage urban guerrilla actions, passive resistance, stonings, killings, creativity, music, dance, protest literature and journalism, political theatre, poems and recitations, political parties and associations — all manner of struggle. Yet where in Fugard's work is any of this? (46)

En parte la respuesta a esta última pregunta es sencilla: se encuentran en algunas de las obras que Kavanagh no se ha molestado en analizar, como *Orestes*, “*MASTER HAROLD*”... *and the boys*, *A Lesson from Aloes*, *My Children*, *My Africa!*, por nombrar algunas. Pero tratándose de teatro, el dramaturgo ha tenido que recurrir a la imaginación y creativo ingenio para no convertir su obra en un listado de atrocidades, disponibles al público en general en cualquier periódico. En 1995 la norteamericana Jeannne Colleran escribía un artículo, “Resituating Fugard; Re-Thinking Revolutionary Theatre”, en el que consideraba que mientras que las obras dramáticas políticas sudafricanas pronto serían estudiadas como textos portadores de información histórica, en vista del reciente desmantelamiento del apartheid, las de Fugard aún tendrían mucho que aportar a la “nueva Sudáfrica” como textos que dirán cosa sobre el estatus del teatro revolucionario tras la revolución. Señala que la revolución sudafricana, a diferencia de lo que se suele esperar de una revolución, no aportó un nuevo modelo de gobierno. El principal logro de la “nueva Sudáfrica” fue derrocar el racismo y restituir el derecho del voto a quienes lo habían perdido durante las cuatro décadas de gobierno nacionalista adhiriéndose a un modelo ya existente. La lista de actividades ausentes en Fugard que Kavanagh esgrima

al servicio del *agitprop* encuentra su correspondiente en el artículo de Coleran. La lista de Kavanagh nos enumera las actividades políticas en contraste con la de Coleran que gira en torno a prioridades sociales, psicológicas y humanas.

While many of Fugard's plays and many works by other South African dramatists present the many and very debilitating social, psychological, and moral effects of apartheid, focussing on issues such as education, detentions, imprisonment, unwarranted searches, poverty, unemployment, housing, and the pass laws, few artists addressed directly the very core of the heart of South African racism: the prohibition against skin contact. (1995:43)

La prohibición de contacto piel contra piel ya había sido levantada allá por 1985 con la derogación de la Ley de Inmoralidad; quien sabe hasta qué punto algo que Kavanagh considera tan insignificante no pudo influir en la transición relativamente pacífica que vivió el país. Sin embargo una mirada al panorama laboral sudafricano actual demuestra unas condiciones que desmienten las mejoras prometidas por un gobierno mayoritariamente africano. La explotación persiste a pesar de que el apartheid haya sido anulado. Me atrevería a vaticinar que un hipotético regreso al estado de las cosas anteriores, con las viejas diferencias e injusticias por cuestiones del color de piel provocaría una revuelta en el país que ninguna manifestación por una subida de jornadas o sueldos ha sido capaz de suscitar hasta la fecha.

Kavanagh minimiza los efectos de la disidencia de Fugard frente al pensamiento dominante impuesto por un gobierno blanco, siendo su proveniencia el seno de esta misma sociedad blanca. De todos es sabido que, al llegar a Johannesburgo y antes de darse a conocer por su labor teatral, trabajó Fugard para el Native Commissioner's Court, donde según el dramaturgo, vio las injusticias perpetradas en la población negra muy de cerca. También pasó efímeramente por la National Theatre Organization para

nunca más ligarse a ninguna compañía estatal de tal envergadura que pudiera influir en el rumbo que su trabajo habría de tomar. Kavanagh mete en el mismo saco esta experiencia laboral anterior a sus primeras obras y este breve paso por el teatro de carácter nacional con “commercial establishments abroad like theatres, publishing houses, film and television companies etc.” (48), acusando a Fugard de depender económicamente de órganos de poder estatales y culturales cuyas ideologías no le permiten ver el potencial revolucionario de sus textos que él podría desarrollar hasta convertirlos en un arma para transformar la sociedad.<sup>1</sup> Kavanagh rechaza esta ideología que por liberal es defectuosa y por capitalista repudiable. Lo agravante para Kavanagh es que Fugard, una vez entrado en contacto con ese mundo de los medios, gracias a su labor teatral, no pusiera esos contactos al servicio político del partido comunista. De ahí que, aún reconociendo que la fama internacional de Fugard permitió exponer la situación sudafricana ante la comunidad internacional, esta labor resulte insuficiente. Kavanagh acude al pensamiento de Gramsci para informarnos cuál debe de ser el papel del artista en la sociedad. Se acepta la independencia de pensamiento y acción que el artista tradicional mantiene de las clases gobernantes, pero señala Kavanagh, “Their true duty, according to Gramsci, is to use this independence to join the revolutionary classes” (42). En otras palabras, sacrificar esta independencia de la que el artista hace alarde y ponerse a trabajar para un ideal. Lo que no comenta Kavanagh es cómo debe de obrar el artista que no comulgue con esa causa, si es que se permite tal disensión. En la sociedad ideal a la que aspira Kavanagh, Fugard incorporaría los elementos revolucionarios de este ideal único a su obra que luego serían paseados por el mundo entero. “Let him go beyond collaboration which produced *No-Good Friday*, *Sizwe*

---

<sup>1</sup> Esta acusación es imposible de sostener. Todo el teatro del cual se habla en esta tesis y yo diría que el noventa por cien del teatro que merece la pena ser comentado en Sudáfrica es independiente. Los pocos meses que Fugard pasó por el teatro de carácter nacional no parece haberle dejado huella alguna sino la firme convicción que no era ése su modo de concebir el teatro.

*Bansi is Dead* and *The Island*, to a real involvement in the life and art of the majority” (52).<sup>1</sup> Kavanagh no se limita a recomendar una mayor carga política en la obra de Fugard; también le hace sugerencias sobre cuales elementos deberían incorporarse en sus obras. “The indigenous traditions, with their rich store of music, dance, humour, characterization, protest and satire, would enrich his work” (49). Fugard se defiende de estas exhortaciones sobre lo que debe hacer o no con “I don’t think any writer should presume to give orders to another” (Richards 1989: 142). De seguir sus consejos no sólo acabaría Fugard robándoles a todos los dramaturgos africanos esos elementos que ellos manejan mejor que nadie, pero produciría un teatro según unos dictados que no forman parte de su propia personalidad, forma de pensamiento o de expresión, ese sello personal único que nos indica que estamos frente a un artista y no a una máquina productora de propaganda, o un recopilador de peculiaridades folclóricas.

We must call on Fugard to accept the commission of his society and throw himself and his art whole-heartedly into the struggle of the oppressed majority in South Africa. This more than any artist, black or white, he has done. His production of *No-Good Friday* quite transformed the nature of erudite theatre of the black intermediate classes. [...] Fugard’s work with the Serpent Players and especially *Sizwe Bansi is Dead* and *The Island* represents an extremely important and influential contribution to the development of South African theatre. But Fugard’s involvement in such theatre has been only partial and he has shown some prevarication”. (50)

En 1984 estas afirmaciones de Kavanagh encontrarían respuesta en boca de un colega suyo; se conocieron en Sudáfrica pero se hicieron amigos en Oxford donde coincidieron como estudiantes. A las acusaciones de Kavanagh de que Fugard se limita

---

<sup>1</sup> Kavanagh emplea a menudo la palabra “majority” para referirse a la población negra. El tipo de teatro al que él se dedica también es descrito como “majority theatre”. Es un término que no cuajó, sobre todo porque tantos africanos del grémio no muestran complejo alguno al hablar de “black theatre”. Sudáfrica no parece haber heredado la obsesión por lo políticamente correcto que tanto furor y estrago ha hecho en los EEUU.



a condenar el racismo pero no la naturaleza explotadora y destructiva del capitalismo tal como opera en Sudáfrica, señala Rob Amato que desde 1958 hasta 1979 — el artículo apareció publicado en 1984 — Fugard produce una serie de obras que no se etiquetan de “colaboración” por ser Fugard el único responsable de los textos, pero en las que los temas de la población rechazada, urbana o rural, los problemas de los obreros migratorios, la destrucción física y psicológica ocasionada por las reservas, son tratados de modo explícito. Amato considera que Kavanagh no logra valorar a Fugard en su papel más relevante, “that of a questioner of life and theories, writing in the tragic mode and taking cognisance of the complexity and subtlety of the oppressive structures of the country” (1984: 204). Ciertamente es que Fugard no emplea la palabra “capitalismo” o “apartheid”, ni las señala como causa y origen de estos males. Sospecha Amato que es la ausencia de estas palabras lo que le molesta tanto a Kavanagh y no el contenido temático de las obras. Añade Amato que lo que ha hecho Fugard para resolver las dudas de si comparte o no la tesis sobre el capitalismo como raíz de todos los males, no va más allá de declararse totalmente incapaz de escribir cuando se ve obligado a partir de un análisis político. Concluye Amato que las obras de Fugard se prestan a muchas interpretaciones, incluso la neomarxista de Kavanagh, precisamente porque su voz jamás invade el texto.

At no point of the canon is the playwright's voice heard directly and this means that a convention frees his mind, the actor's mind, our minds from the intrusion of prior judgements. We are invited to empathise with character as much as we are invited to contemplate the South African experience. And if, as I argue, a major theme in Fugard is the varying permutations of hegemonic control of consciousness — usually unconscious processes — conscious delineation of this theme on the part of the characters would be both analytically and dramatically invalid”. (204)

Quizá valora más Kavanagh el mensaje superficial que la obra pueda aportar mediante palabras que animen la agitación política, pero los textos de Fugard deben ser escudriñados también a nivel subtextual. Así explica el dramaturgo cómo funciona el arte en el texto dramático: “Art is at work in South Africa. But art works subterraneously. It’s never the striking, superficial cause and effect people would like to see. Art goes underground into people’s dreams and surfaces months later in strange, unexpected actions” (Richards 1989: 143). Parece querer sugerir que el arte se encargará de obrar el milagro político si así ha de ser, pero con una sutileza que no requiere vociferación. Quizá sea la mejor aportación crítica de Kavanagh el análisis que hace del lenguaje empleado por Fugard en los Township Plays. Hace mención pasajera de él en este artículo — “Fugard speaks no indigenous African languages” (48) — pero lo trataría más a fondo en el capítulo cinco de su libro *Theatre and the Cultural Struggle in South Africa* que se publicó en 1985 y del cual hablaré más adelante para seguir un orden cronológico de sus escritos sobre Fugard.

En otoño de 1982 aparece “Political Theatre in South Africa and the Work of Athol Fugard” firmado por Robert Mshengu. Es prácticamente una repetición del artículo del que acabamos de hablar. Empieza por criticar a Robert J. Green por decir que a pesar de las constantes amenazas de la censura, resulta admirable que Fugard haya logrado crear obras de teatro; arremete contra Ursula Edmans quien describe los personajes de Fugard del siguiente modo:

The characters in his plays are involved less in the struggle against specific political oppression (though most of them are black, the texture of their lives is virtually defined by the awareness of their exploitation), than the general attempt to understand what life is, what matters at the most

basic levels, how best to live in a world which appears most of the time to be without hope, and without meaning.<sup>1</sup>

Quizá las afirmaciones de Edmans que más irritan a Mshengu/Kavanagh sean las que señalen la posibilidad de que los personajes sean perfectamente conscientes de su explotación. Kavanagh sostiene que Fugard no ilustra esta explotación en sus obras. Naturalmente, el otro tema de discordia es que Fugard representa la condición humana tal como la sufre el individuo desligado de la masa, mientras que la causa política de la que Kavanagh es adalid requiere que el individuo se funda con la masa. Este concepto vuelve a sacarse a colación en *Theatre and Cultural Struggle in South Africa*.

There are implicit in this concern two ideological principles, both characteristic of liberal European thought. The first is the tendency to attach prime importance to individual as opposed to social needs, and the second is to see society as a threat to the freedom of the individual and consequently often to regard the individual as the guardian of truth and justice within a corrupt and corrupting society. (73-74)

En realidad una vez leídos los párrafos que sirven de preámbulo, el artículo se convierte en una redundante regurgitación de todas las ideas expresadas en “Art and Revolution in South Africa”, a menudo palabra por palabra, párrafo por párrafo. Sin embargo aporta Kavanagh una información interesante sobre la actividad teatral practicada por negros que él divide entre la precolonial, la erudita, enormemente influenciada por la tradición occidental de la primera mitad del siglo veinte y finalmente la urbana de la clase trabajadora que corresponde al tipo musical de los *townships* y las obras que se desligan de la influencia blanca, como son las de Gibson Kente entre otros. Es su empeño mostrar que existía una actividad teatral que se remonta a muy atrás. No todos los

---

<sup>1</sup> Citado en el artículo de Mshengu en la página 170

teóricos estarían del todo de acuerdo y seguramente le recordarían que parte de esa actividad teatral es criticada por los neomarxistas por empeñarse demasiado en regalar entretenimiento fácil en lugar de ideología. Como argumentos críticos contra el teatro de Fugard, recurre una vez más a recordarnos los comentarios de Nkosi, las opiniones de Gramsci en cuanto al papel del artista en la sociedad. Deplora de nuevo la influencia de las corrientes europeas en Fugard: Camus en el campo del pensamiento y Grotowski en el terreno del teatro. Hubiera preferido que Fugard contara entre sus influencias con Franz Fanon, Amílcar Cabral, Kwame Nkrumah, Julius K. Nyerere y Chinua Achebe. Lo que se le escapa a Kavanagh es que *Los condenados de la tierra* aparece en su primera versión francesa en 1961 cuando los Township Plays ya pertenecían al pasado reciente de la historia teatral sudafricana. Las obras de Julius K. Nyerere empiezan a publicarse a partir de los mediados de los sesenta. Con la censura férrea a la que se sometían las publicaciones en Sudáfrica, sobre todo la que contuviera tintes de ideología socialista o ataques fuertes contra la hegemonía blanca, difícilmente se puede esperar que esos textos estuvieran disponibles, pero aunque así fuera, ¿quién es Kavanagh para decidir por nadie las fuentes de influencia? Lamenta Kavanagh que Fugard, producto de una cultura blanca, anglob liberal no esté equipado para penetrar de modo convincente en el mundo del africano. Hemos de suponer que Kavanagh — igualmente blanco, educado en universidades inglesas, donde probablemente tuvo acceso a los textos de los autores anteriormente mencionados — sí lo está a pesar de haber vivido tantos años fuera del país, donde además resultaba más fácil alardear de estar afiliado al Partido Comunista sin ser perseguido. Resulta difícil creer que en su contacto con los actores negros y grupos con quien ha trabajado en los sendos países de su exilio voluntario no los haya contaminado con nada de la cultura occidental de la que se empapó en Oxford y Leeds y que él representa, quien sabe, si no muy a su pesar. Sería razonable concluir

que las cualidades de blanco con sus raíces ancladas en uno de los dos grupos lingüísticos dominantes que sirven para descalificar a Fugard se conviertan de paso en arma arrojadiza contra escritores como Alan Paton, Nadine Gordimer, J.M Coetzee o André Brink o cualquier otro que haya intentado aportar su granito de arena a la documentación de la situación que el país vivía, sea mediante la novela o un texto dramático. En unas declaraciones publicadas en 1990, Fugard parece defenderse de esta índole de acusación. “To write about another man’s reality if he’s got a black skin is no greater a challenge to my imagination than to write about a woman’s reality”. Sin duda se refiere a que entre algunos de sus personajes mejor logrados hay varias mujeres. Explica que las diferencias que lo separan como hombre de la realidad de la mujer requieren un salto de imaginación para salvar esa barrera del mismo modo que la barrera racial lo salva con el mismo salto de la imaginación. “People who judge me in any other way are dismissing my work because of the color of my skin, not the quality of my imagination” (1990: 69).<sup>1</sup>

A pesar de los defectos que Kavanagh destaca en las obras tempranas de Fugard, siempre achacables directamente a Fugard, las obras de colaboración son el producto de un blanco trabajando codo a codo con africanos, quienes, si merecen participar de la gloria que los textos aportaron a Fugard, también habrían de compartir la culpa que Kavanagh reserva exclusivamente para Fugard. Es siempre este elemento cultural europeo que Fugard introduce en los textos lo que los invalida. Sin embargo toda la labor teatral de Kavanagh gira en torno a los conceptos marxistas que como señala S. Sinvanandan fue “after all formulated in a European context and must, on its own showing, be Eurocentric”.<sup>2</sup> En este artículo vuelve a relucir lo que, en mi opinión,

---

<sup>1</sup> Este artículo se basa en una presentación hecha por Fugard en la conferencia bienal del Theatre Communication Group, National Theatre Conference, celebrada en junio en el Smith College de Northampton, Massachussets.

<sup>2</sup> Citado en Dennis Walder. “South African Drama and Ideology: The case of Athol Fugard”, p.121.

resulta una línea de investigación original e interesante de Kavanagh en torno al trabajo de Fugard y que él desarrolla en su libro: el empleo del lenguaje.

El capítulo cinco de *Theatre and Cultural Struggle in South Africa* es muy representativo de todo lo que Kavanagh tiene que decir sobre Fugard, por resumir algunas de las críticas incluidas en anteriores escritos y porque incluye alguna aportación nueva. No será Fugard el único blanco de su escrutinio. Gran parte del capítulo está dedicado a los intelectuales africanos que trabajaron en la revista *Drum* y el diario afiliado *Post*. A pesar de los ríos de tinta corridos en alabanza a toda una generación de periodistas africanos, Kavanagh cuestiona un periodismo hecho por africanos urbanos desconectados y posiblemente avergonzados de sus tradiciones antiguas, al servicio de editores blancos que él supone imponían su criterio a la hora de decidir la línea que habría de tomar los reportajes. En vista de que estos periodistas fueron los que colaboraron con Fugard, sugiere Kavanagh que cualquier atisbo de autenticidad africana en los Township Plays se debe al roce de Fugard con ellos, quienes conocían y vivían en Sophiatown, los que le abrían las puertas de un mundo al que, de lo contrario, tendría imposibilitado su acceso. Sin embargo todos los elementos de dichas obras que no logran ese sello de aprobado otorgado por Kavanagh se deben a que Fugard imponía su estilo sobre unos intelectuales y periodistas que, deseosos de ser aceptados en círculos blancos, se dejaban arrastrar. Fugard siempre las tiene de perder aunque la popular publicación africana mensual, *Zonk*, hubiera encomiado a Fugard, quien “not only gave the actors a wonderful vehicle in which they could show their talents, but also showed a great understanding of the African people and their way of life” (R.G.1958: 55).

Reconoce Kavanagh que, según lo relata Nkosi, el método de trabajo se componía de una aportación común que se discutía y se enmendaba hasta que les parecía aceptable a

todos. Indudablemente la presencia de los prestigiosos periodistas y músicos haciendo las veces de actores debió servir para que Fugard no ejerciera una clase de manipulación despótica y para que las obras no reflejaran una manera de vivir en la barriada falseada. Por otra parte, con tanta personalidad blanca que habrá pasado por Sophiatown durante períodos más largos que Fugard, dejando mayor mella y confraternizando con la población africana, el paso del dramaturgo puede considerarse corto y poco novedoso en las vidas de los intelectuales de la revista *Drum*, cuyos artículos demuestran su capacidad para expresarse y producir ideas propias y desmarcarse de las de Fugard si la ocasión así lo requería. Habría que resaltar que si tan poco auténticas resultaban estas obras de Fugard, no se entiende por qué al fin se interesa por esta labor la Artists Union que permitió que tuviera *The Blood Knot* su primera representación en el Rehearsal Room de Dorkay House en 1961. Tampoco se comprende por qué en Port Elizabeth los miembros de Serpent Players, animados tras ver el trabajo que Fugard y Zachs Mokae fueron capaces de realizar con tan pocos medios en torno a la cuestión del racismo, se dirigen a Fugard solicitando su ayuda, a menos que reconozcamos que para ellos quedaba claro de qué lado estaba Fugard, y que se sus obras no se entendían como un sostén del apartheid. La crítica que dedica Kavanagh a los intelectuales africanos que colaboran con Fugard no resulta sorprendente tras leer la entrevista concedida a Rolf Solberg en la que Kavanagh también menoscaba la labor de Mbongeni Ngema.

*What do you think of the way in which a writer like Mbongeni Ngema presents the struggle through his musical version of Sarafina?*

To be honest, I also saw *Magic at 4 a.m.* and I saw the later version of *Sarafina* at the Market. And let me just be blunt: I would like to write an article about South African theatre entitled 'Screwing the Struggle'. And I think Mbongeni is one of the screwers. I think he is just a plain commercial opportunist. And he'll make anything that is going to sell in the United States. (1999: 97)

Destacan dos aspectos de estos comentarios: a Kavanagh no parece sentarle bien que Fugard o Mbongeni tengan una medida de éxito comercial en casa y menos aún en el extranjero, sobre todo en los Estados Unidos que para un profesado marxista debe representar el dominio del mismo demonio. La poca generosidad que dispensa Kavanagh a sus colegas del mundo del teatro blancos y negros contrasta con los halagos que tantos africanos del gremio — Zakes Mda por ejemplo— han vertido sobre la figura de varios blancos, entre ellos Fugard, y por supuesto, la que los críticos y teóricos blancos han vertido sobre la figura de una lista de personalidades africanas de las artes escénicas. Llama poderosamente la atención en Kavanagh cierta incomodidad con la cuestión del color de su piel. De nuevo volviendo a la entrevista con Solberg leemos unas afirmaciones inesperadas pero reveladoras referentes a su labor en Workshop’71.

*As a theatre director you were hassled and intimidated by censorship and the police, weren't you?*

We worked in a virtually independent atmosphere.

*As whites?*

No, no, I mean in terms of our situation. I didn't work in any grouping that would link me with any other whites in terms of our work within Workshop '71, where we performed, and with the associations that we made. (94).

Queda patente pues su deseo de desvincularse de todos los ambientes y grupos que lo obliguen a codearse con blancos. Unas páginas más adelante, esta desvinculación se vuelve más descarada.

*There is something that has baffled me: how come that there was such a cluster of gifted, dedicated whites at the time working for black or majority theatre in the early '70s?*



Well, I've no idea. I have no ability to extrapolate from our own involvement. . (100-101)

No menos sorprendente resulta su orgulloso recuerdo de una obra concebida de manera que no pudiera ser representada ante un público blanco.

*Zzzip!* was designed in such a way that it could not be performed for whites. It was in all the township lingo, you know, Zulu, Xhosa, Tsotsitaal etc. There was hardly any English. And the only time we ever played it to a white audience was actually Rob Amato's group, Imitha Plkayers. They organised a performance in East London, which was a disaster. And we skipped Grahamstown, where there was another white audience waiting for us, and we only did the black audiences. (99)

La labor de Kavanagh durante años fuera de Sudáfrica lo había dejado poco al día en cuanto a la actualidad teatral sudafricana. La insistente labor de blancos y negros sudafricanos en muchos empeños colaboradores durante varias décadas dio un fruto que sorprendió a Kavanagh cuando fue invitado a dirigir una producción multirracial en Johannesburgo en lo que se da por llamar la nueva Sudáfrica. Observa Kavanagh un trato relajado y natural entre los actores blancos y negros que él no había visto por ejemplo en Zimbabue donde reside. Tampoco se esperaba que para el *casting* el cincuenta por ciento de los que acudieron fueran aspirantes blancos. "Now one thing we have noticed, amazingly enough, is that in South Africa, despite its far more rigid apartheid and polarisation of races, there's a much greater willingness on the part of whites and blacks to work together as opposed to here [Zimbabue]" (106). Esta predisposición no es casual ni el resultado del desmantelamiento del apartheid, sino el indicio de una tradición adquirida durante años y gracias a la labor de varios hombres de teatro que dedicaron su vida entera a hacer posible y natural esa experiencia del teatro mixto.

Hacia el final de este capítulo cinco de su libro Kavanagh desarrolla la idea que no le había merecido más que una mera mención en artículos anteriores. En síntesis, Fugard no entra en contacto con esa parte de la población africana que no domina el inglés. Los africanos con quienes Fugard había contactado, los periodistas y artistas de Sophiatwon, se sentían cómodos con esta lengua que por otra parte quedaba legitimada al ser empleada en el teatro africano con pretensiones de llegar a ser erudito. La consecuencia de la ignorancia del dramaturgo sobre las varias lenguas que se hablaban en la multiétnica Sophiatown fue que Fugard empleara el mismo registro para distintos personajes de orígenes distintos que, aunque se expresaran en inglés, caerían en errores que convertían sus diálogos en una burda imitación de los delincuentes reflejados en el cine norteamericano, y que no reflejaba los errores gramaticales de las sendas etnias que variarían entre sí al expresarse en inglés. Se me ocurre que la mejor manera de trasladar este concepto al castellano sería imaginarnos una situación en el teatro o cine en que la falta de pureza castellana en el habla se expresara siempre por el deje, seseo, ceceos y omisión de la D de los participios al estilo más típico andaluz, sin tomar en cuenta si el personaje proviene de Galicia, Extremadura o Asturias. Otro ejemplo que ilustraría en parte lo que pretendo explicar es la irritante persistencia de expresar el poco dominio de la lengua colonizadora por parte de los indios norteamericanos en el cine: la manía de colocar en su boca el infinitivo como la única forma verbal al alcance de sus cerebros. Kavanagh, tras una lectura atenta del texto fugardiano, llega a la conclusión de que los distintos personajes manifiestan el poco dominio del inglés de una única manera, cuando en realidad un personaje de la tribu zulú o xhosa, aunque recurriera a la traducción literal, mantendría unas características discretas que denotarían sus orígenes lingüísticos y geográficos. Kavanagh adquirió un conocimiento amplio de las lenguas que se hablaban en Johannesburgo entre la población africana en parte por la labor que

realizaba en Workshop'71, por tener por esposa a una mujer africana, y por haber pasado años en países africanos — su larga estancia en Zimbabue le aportó conocimientos del shona,<sup>1</sup> que debido a la inmigración tiene presencia entre los mineros como también la tiene las lenguas de Mozambique. Podemos suponer que su inmersión en el mundo africano le dio acceso incluso al fanagalo, esa *lingua franca*, compuesta de todas, que surge a raíz de tamaña concentración de etnias, y al *tsotsitaal*, la lengua del delincuente que combina elementos de lenguas africanas con las dos oficiales de imposición blanca. El africano venido de la zona rural a la urbe se enfrenta a la dificultad de las lenguas autóctonas para expresar conceptos y dar nombre a objetos que ya están identificados en inglés. Kavanagh cree que esta dificultad desmiente la flexibilidad, ingenio y capacidad para el préstamo y asimilación que la cultura africana siempre ha demostrado. Un hecho es cierto: si el ciudadano blanco es bilingüe, quien puede alardear de ser verdaderamente multilingüe es el africano quien, al margen de su lengua materna, acaba defendiéndose en afrikaans, inglés y comunicándose con conciudadanos de otras etnias en ese “salad bowl” que es el mundo obrero en torno a las minas y a las barriadas de Johannesburgo.

Cobra relevancia en *No-Good Friday* y en los argumentos de Kavanagh el *tsotsitaal* o la carencia de él. No obstante, aunque Fugard no haya reflejado acertadamente este modo de expresión a través de los personajes de Shark y Harry quienes sin duda alguna lo emplearían, en algo sí ha dado en el clavo. Quienes con más seguridad emplearían ese lenguaje imitador de las películas norteamericanas serían igualmente Shark y Harry. Se sabe que los *tsotsis* no solamente imitaban el lenguaje de los gánsters, sino que también emulaban su manera de vestir; surge así de entre la miseria del *township* una especie de dandismo macarra. Sin embargo esta imitación servil de lo importado nunca

---

<sup>1</sup> Lengua bantú hablada en Zimbabue

predominaría de modo que eliminara los elementos lingüísticos *tsotsi* que Kavanagh, con razón, echa en falta. Señala Kavanagh que Fugard indica el mal manejo del inglés de todos los personajes de manera homogénea y no siempre regular. La no concordancia de sujeto con la inflexión verbal, el deliberado mal empleo de una preposición, la omisión de verbos auxiliares en la forma interrogativa y el empleo del infinitivo para cualquier tiempo pasado o presente son el denominador común del modo de hablar de todos los personajes a excepción de Willie. Esta vulgarización de la lengua no se sostiene de manera constante. Destaca Kavanagh momentos en que Fugard coloca en boca de Shark anglicismos como *you chaps* o *How's life treating yo u, boy?* “which recall the London ‘toff’ more than a Sophiatown racketeer” (1985: 80). Cabe resaltar que, en efecto, estas expresiones de *pijo* londinense no solamente no se ajustan a la realidad de Shark — parecen sacadas de las novelas de Evelyn Waugh o Somerset Maugham — pero que en *The Blood Knot* Fugard las utiliza para ironizar con la finura falsa adquirida por Morris fuera de la barriada y que él emplea para deslumbrar a su hermano. Este fallido uso del lenguaje, señala Kavanagh, se extendió a *Nongogo*. No es de extrañar, si tenemos en cuenta el corto plazo que existe entre la creación de la primera obra y la segunda. Aún así no sería un defecto que desalentara posteriores reposiciones de ambas obras a manos de directores africanos que se han dado sucesivamente en estos últimos años y su inclusión como lectura obligada en algunas escuelas. Mayor mérito éste si tenemos en cuenta que al no gobernar la minoría blanca que pudiera imponer su voluntad sobre la mayoría africana, este gesto sale de las autoridades africanas que colocan estas obras, como también *Boesman and Lena*, dentro de un canon de teatro africano aunque su creador sea un blanco. De nuevo denota una generosidad de la que Kavanagh adolece.

Tras al aparición de *Theatre and Cultural Struggle in South Africa* , lamenta Ian Steadman, conocidísimo estudioso de la evolución del teatro en Sudáfrica y destacado neo-marxista, que una publicación de 1985 no haga mención alguna del trabajo realizado por el Market Theatre, o del joven dramaturgo Matsemela Manaka o Moishe Maponya. Obvia además el fenómeno de la labor teatral llevada a cabo por los sindicatos o las corrientes actuales [estamos en 1985] de los *townships*. La lucha cultural que da título al libro de Kavanagh termina en 1976, año en que abandona Sudáfrica; esto explica por qué se dedica al análisis de sólo cuatro obras entre las cuales se incluyen *No-Good Friday* de Fugard. Merece la pena citar parte de esta reseña.

His involvement in the radical theatre movement has not been without a specific kind of modesty, expressed in 1983 thus:

“I was deeply involved in the work of Experimental Theatre Workshop ’71. The assessment of this group is therefore better left to an independent observer. However, I feel I should make it clear that right from the very beginning we were quite aware of the need to base our theatre in the languages and culture of the majority, and in fact we virtually pioneered the use of ‘tsotsitaal’ and other urban dialects as legitimate languages of the theatre.” (1985: 81-82)

A continuación analiza Steadman estas palabras:

It is not the exaggeration of this claim — ignoring developments in many different traditions of South African theatre — which one recalls on reading the book. What is most disturbing is a gradual awareness that Kavanagh is by no means going to leave the assessment of his contribution to South African Theatre to an independent observer. Instead, he is going to do it himself. Thus the four plays analysed to show how they inscribe the elitist values of their creators — something, it is argued, which ultimately precluded their genuine contact with ‘the majority’ in South Africa. As one reads the critical assessment of each of these works, a suspicion begins to lurk that all this is leading somewhere: surely there must be someone whose work in the theatre is capable of

achieving an honest contact with 'the majority'? And indeed, the book answers exactly that question. For it shows that the group which came closest to achieving this was Workshop'71, and Workshop '71 was, of course, the group led by Kavanagh himself. (82).

Sin restar mérito a los aspectos del libro que aportan su granito de arena a un emergente acervo historiográfico revisionista del teatro que había permanecido estancado durante años, Steadman confiesa hartarse de las repetidas reverencias a Lenin, Wolpe y Gramsci y un hecho que ya señalé antes: "Kavanagh shows how each play *should* have been written in order to bring them into line with revolutionary socialism" (83), las ideas con las que él comulga. Resume su reseña con una observación que pocos nos hubiéramos atrevido articular. "Kavanagh is a very angry young man. It shows on every page of this book, from the preface to the endnotes. He has every right to be, with regard to the corruption of his country. Unfortunately, this affects both scholarship and criticism". (83)

#### DENNIS WALDER

Los dos extremos de la polarización entre las dos corrientes críticas más importantes, la liberal y la neomarxista, están encabezados por Dennis Walder y Kavanagh. Walder es el experto en la figura y obra de Fugard por antonomasia. Lleva décadas comentado su obra en libros y artículos. Sudafricano de origen, conoce bien la problemática que presenta la obra, los lugares donde se ubican los dramas, los prototipos que los pueblan y el contexto históricopolítico que forma su telón de fondo. La gran tesis de Walder está ligada al pensamiento de Albert Camus que tanto ha influido en Fugard, y que en parte forma el blanco de la crítica de Kavanagh. Walder encuentra en los *Carnets* de Camus la clave de la motivación de Fugard a la hora de escribir. "I must bear witness. When I

see things clearly, I have only one thing to say. It is in this life of poverty, among these vain or humble people, that I have most certainly touched what I feel is the true meaning of life” (1994: 127).<sup>1</sup> Estas palabras de Camus encuentran un eco en un apunte de Fugard de agosto 1968 en su *Notebooks*, una especie de diario que el dramaturgo empezó a escribir a imitación de su admirado mentor intelectual. Se encontraba en ese momento totalmente inmerso en el proceso creador de *Boesman and Lena*. “Then tonight, talking to Sheila — telling her that the idea had come to me yesterday at this table, that my life’s work was possibly just to witness as truthfully as I could, the nameless and destitute (desperate) of this one little corner of the world” (1983: 172). Camus y Fugard, dos blancos habitan el mismo continente, uno Argelia en el extremo norte, el otro Sudáfrica en la punta sur. Los dos países comparten además el hecho histórico de la colonización y posterior descolonización. Los dos son herederos de la tradición cultural izquierdista europea. Camus por entonces comulgaba abiertamente con la ideología comunista mientras que Fugard no manifiesta tesitura política alguna; al menos no militaba ni milita en partido alguno. Walder incorpora a esta influencia de Camus la de Jean-Paul Sartre, quien, como muchos autores europeos, se vio compelido después de la segunda guerra mundial a prestar testimonio sobre hechos como la guerra, la ocupación, resistencia y liberación. Jean-Paul Sartre refiere repetidamente a esta necesidad en *¿Qué es la literatura?* Pretende señalar Walder que prestar testimonio forma parte de una tradición que se manifiesta como un hilo conductor y unificador en la obra de autores como Primo Levi, *Si esto es un hombre* y *La tregua*, de la poetisa rusa Anna Ajmátova cuyo “Réquiem” da testimonio de las madres, esposas, hermanas e hijas que esperaban a las puertas de las prisiones de Stalin, hechos extrapolables a las madres de mayo de Argentina, y cita a Octavio Paz, quien aplica el epíteto de testigo a

---

<sup>1</sup> Lo extrae de Albert Camus: *Selected Essays and Notebooks* traducido por P.Thody. Harmondsworth: Penguin, 1970.p.235.

Solzhenitsyn: “In a century of false testimonies, a writer becomes a witness to man”.<sup>1</sup> Nos recuerda Walder la etimología de la palabra testigo que tal como aparece en los evangelios cristianos en su forma griega es *martus*; de ahí mártir.<sup>2</sup> Dar fe o prestar testimonio implica relatar la verdad de hechos y palabras que uno mismo ha visto u oído. Las circunstancias en que los mencionados autores se alzan en testigos vivos están ligadas a situaciones extremas de degradación humana, la brutalidad del hombre sobre su congénere y la muerte. La necesidad de atestiguar le sirvió a Levi para mantenerse con vida y sobrevivir los campos de concentración. Los verdaderos testigos son los mártires, que dan su vida por una causa, pero al no seguir entre nosotros su testimonio se pierde y ¿quién sino los vivos para prestar su voz en representación de ellos? Walder enumera una serie de preguntas que subyacen cualquier pretensión de dar fe en nombre de alguien. “Do the victims speak for themselves? And if they cannot, who can speak for them? Which voices are heard, and which have been silenced?” (126) El papel del autor en los ejemplos de los que se ha servido Walder se aleja mucho, pues, del rol que Kavanagh quisiera imponerle siguiendo al pie de la letra las directrices de Gramsci. A las preguntas obligatorias que propone Walder yo añadiría otra: ¿A quién se dirige el autor al aportar este testimonio? Refiriéndose a Sartre, Walder señala que el testimonio va dirigido a dos públicos simultáneamente: a la clase burguesa incitándola a la rebelión, y a la clase dirigente invitándola a reflexionar, a someterse a la autocrítica y a renunciar sus privilegios. Se puede aplicar esta observación perfectamente a Sudáfrica y a la obra de Fugard. Sin alentar a las masas a coger las armas, los textos de Fugard contienen una carga de subversión con la que la mayoría africana pudo identificarse, lo cual explica por qué Fugard acabó siendo marcado como un individuo peligroso hasta el

---

<sup>1</sup> Citado por Walder en la página 347 de “Resituating Fugard: South African Drama as Witness” y extraído de *On Poets and Others* en traducción de M. Schmidt.

<sup>2</sup> The Chambers Dictionary define así *martyr*: a person bearing witness to his or her religious beliefs by refusing to renounce them in death.



extremo de retirarle su pasaporte, registrar su domicilio o prohibir un texto en algún momento dado. El segundo grupo al que se dirige son sus conciudadanos blancos, apelando a que se hagan un examen de conciencia, a que corrijan un sistema de gobernar del que sólo ellos son responsables. Habla Walder de un público dividido en Sudáfrica, “fractured audience”, ante los textos de Fugard, un hecho que ya se había dado en Francia ante los textos de Rousseau o en los Estados Unidos ante la obra de Richard Wright. Contrastando la definición del artista que Kavanagh nos propone siguiendo las líneas marcadas por Gramsci y la que nos revela Walder, mi conclusión es que el primero funciona en nombre de una ideología y el segundo en nombre de la humanidad, a menudo indefensa ante una ideología dominante y déspota.

La tesis de Walder se ha ido desarrollando y revisando a través de los años. Cierra su libro *Athol Fugard* de 1984 con esta idea que sería ampliada en artículos posteriores. “His testimony is personal and immediate; what matters to him is the individual experience; and his commitment to that, expressed as a ‘living moment’ on stage, has, in practice, meant going beyond the limitations of his own position – even, at times, expressing the dissidence of race and class not his own” (184: 126). En “South African Drama and Ideology: The Case for Athol Fugard” dedica varias páginas a este tema, centrándose en *The Island* y *Boesman and Lena* de manera especial. En 1992 vuelve a la carga en un artículo titulado “Resituating Fugard: South African Drama as Witness” que se publicó en *Theatre Quarterly*; su intención es indagar en el potencial de las obras para seguir dando voz a quienes carezcan de ella. Reconoce Walder que a pesar de que después de *Statements after an Arrest under the Immorality Act* Fugard parece alejarse de las preocupaciones políticas para adentrarse en un mundo más personal e introvertido, con el estreno de *My Children! My Africa!* muestra estar presionado por los acontecimientos sociopolíticos de la década de los ochenta. Mediante la técnica del

soliloquio Fugard permite que sus personajes hagan incursiones a su interior, a su pasado y pone en su boca palabras que recuerdan el discurso público ligado a los entierros masivos de las barriadas o las concentraciones sindicales; la palabra al servicio de los oprimidos. En la década de los ochenta la voz del ciudadano africano ya era difícil de silenciar, dando pie a la deliberación de si sigue siendo necesario que alguien hable por él. A veces las palabras del propio autor parecen desautorizar la teoría de Walder de que él hable en nombre de nadie. “They see a white man as being a spokesman for what has happened to black people and they are naturally intolerant. My response is that I haven’t been anybody’s spokesman. I’ve written selfishly, not to be representative of anybody but myself” (Paul Allen 1990: 38). En los momentos históricos a los que corresponde *My Children! My Africa!* con voces disidentes alzándose por doquier, Fugard intenta mediante el formato del debate crear un clima de diálogo donde todas las voces y opiniones sean escuchadas. Anticipa la necesidad de la discusión pública plural que traspase las barreras de clase, color e incluso de género — el rol de la mujer en la sociedad africana forma el tema polémico del debate con que comienza la obra. Según Walder, Fugard da en el clavo al haber comprendido antes que nadie que el momento político requería una pluralidad de voces. Cuando Walder publica este artículo, Sudáfrica se encuentra en plena transición. La aportación indiscutible de Fugard a esta transición, en que las múltiples voces sudafricanas darían rienda suelta a sus quejas, miedos, esperanzas y reivindicaciones estaba por venir en forma de *My Life*, estrenada tres meses después de la elecciones generales de 1994. Fugard, repitiendo el estilo de trabajo con *Serpent Players* que dio como fruto *The Coat*, junta cinco muchachas de distintas razas que representen el futuro multiétnico del país; trabaja cada una con un encargo: presentar un diario donde consten los aspectos de sus vidas cotidianas, que luego, una vez terminados, serían contrastados — el dramaturgo se

encargaría de moldear la obra con los textos aportados que habría pulido personalmente. Es un trabajo en que la grande ausente es la voz propia de quien se limita a facilitar las voces de la juventud, la inocencia, encarándose al porvenir incierto de un país con un pasado inmediato turbulento. Este trabajo se parece a la colaboración con *Serpent Players* por no ser un texto de la autoría exclusiva de Fugard, pero defiende de esa labor por no contener ni una sola palabra apropiable por el dramaturgo. Fugard hizo las veces de director de escena, coordinador de movimiento, yuxtaponiendo los textos de las muchachas y decidiendo su extensión. El don de Fugard para dar con la idoneidad temática en cada momento histórico y reinventarse lo mantiene en la brecha de la actividad teatral de su país natal. En relación con sus postulados sobre Fugard como portador de testimonio, hace Walder una breve mención de *Playland* (1992) en *Athol Fugard* de la serie *Writers and Their Work* que aparece en 2003. “It suggests another aspect of the impulse to bear witness to his time and place” (86). El acierto esta vez es el de tratar el tema de la reconciliación entre razas. La obra enfrenta un blanco a un africano; los dos buscan el perdón por sendos crímenes que pesan sobre sus conciencias. Walder encuentra en la trama un paralelo con la situación política a la sazón; “the negotiations then underway in the country” (86) en que ambos bandos se verían obligados a flexibilizar sus posturas si de verdad se buscaba una solución incruenta. Walder acepta que se cuestione la viabilidad de tener a un blanco “dissident member of the ruling class”, como lo etiqueta Martin Orkin (1991: 146), otro crítico de la escuela neomarxista predominantemente blanca que se opone a la tradición liberal. Critica Walder, sin embargo, la estrechez de miras de una escuela crítica políticamente informada pero reduccionista, dispuesta a reescribir la historia hasta el extremo de sustituir una versión monolítica sobre los hechos por otra. El revisionismo de los textos bajo el prisma de las nuevas tendencias críticas debería conducir a una gama cada vez

más amplia, no más restringida, de la interpretación de las relaciones entre cultura y sociedad. Es en “Resituating Fugard: South African Drama as Witness” donde Walder mejor desarrolla su tesis de Fugard como portador de testimonio, recurriendo tanto al vasto conocimiento del acervo de su compatriota como todo lo más importante que se haya escrito en torno a su obra y figura, sea a favor o en contra. Resulta un artículo equilibrado en que no desaprovecha la aportación que pueda contener la crítica negativa de Kavanagh y sus colegas neomarxistas, pero lamenta que, en aras de obrar en representación de las masas en sus escritos, no han sido capaces de apreciar en textos más intimistas y subjetivos la reivindicación de la mujer en una sociedad africana machista y tradicionalmente patriarcal que hace Fugard en *Boesman and Lena* o posteriormente las dramaturgas Fatima Dike o Gcina Mhlope, marginadas por los neomarxistas.

A excepción de Walder hay dos grandes conocedores de la obra de Fugard en los Estados Unidos: Russell Vandenbroucke y Albert Wertheim. Las referencias entre los tres son abundantes, pero la aportación de Walder supera la de sus colegas norteamericanos desde el punto de vista cuantitativo. Tiene Walder la ventaja de haber nacido sudafricano. Wertheim, desgraciadamente ya fallecido,<sup>1</sup> contribuye con una gran labor que abarca la obra de Fugard hasta el año 2000. *The Dramatic Art of Athol Fugard. From South Africa to the World* surge de una admiración inicial que conduce luego a un profundo estudio para lo cual se desplazó a Sudáfrica, pudiendo combinar material allí adquirido con el que se encuentra en la Lilly Library de la Universidad de Indiana, Bloomington, que adquirió todos los manuscritos de Fugard anteriormente conservados en el National English Literary Museum de Grahamstown, Sudáfrica. Wertheim enfoca su mirada en Fugard, el dramaturgo, y su lugar en el mundo de las

---

<sup>1</sup> Albert Wertheim (1940-2003)

artes escénicas internacional. Comenta todas sus obras hasta *Valley Song* (2000). Forma con Walder y Vandenbroucke un trío de críticos que sin oponerse a ninguna corriente crítica de manera manifiesta, acaban alineados formando un frente común a la línea argumentativa neomarxista, defendiendo, o al menos aceptando, la vena liberal que impregna la obra de Fugard. Vandenbroucke conoció a Fugard en 1974 en el estreno en New haven de *The Island*. Tuvo la oportunidad de escucharle dar una conferencia en Yale y poco tiempo después también conoció a John Kani y a Winston Ntshona con motivo de unas charlas informales también en Yale. Tras haber colaborado intensamente con el *Theater Quarterly* en lo que fue prácticamente un monográfico sobre Fugard, y haber entrevistado a varios actores que habían trabajado con el dramaturgo, Vandenbroucke decide pasar un verano en Londres investigando para un libro que Yale luego aceptaría como su tesis doctoral. *Truths the Hand Can Touch. The Theatre of Athol Fugard* (1985) es una extensión de esa tesis. Reconoce Vandenbroucke que el no haber visitado Sudáfrica puede suponer una desventaja, pero que uno de sus objetivos es imbuir a Fugard con una nueva etiqueta, la de dramaturgo, a la altura de Beckett o Pinter, en lugar de meramente dramaturgo sudafricano con énfasis en su nacionalidad. Fue el libro de Vandenbroucke el primer estudio detallado y extenso en torno a la figura de Fugard y se publicó con la vocación de ofrecer al mundo los aspectos universales de la obra de Fugard más allá de lo específicamente lugareño sudafricano. Vandenbroucke pudo charlar con el dramaturgo por teléfono y *vis-à-vis* en numerosas ocasiones. Desatendiendo al consejo de Northrop Frye de que lo que diga un autor, en contraste con lo que escribe, carece de autoridad, Vandenbroucke ha optado por citar algunos retazos de estos encuentros dialécticos que en su opinión y a pesar de la de Frye no dejan de tener interés. Desde su publicación hasta la actualidad, la labor de

Fugard ha sido extensa y sin duda dará para muchos más libros que irán ampliando el abanico de las opiniones críticas que la calidad de sus textos se merece y provoca.

## El liberalismo revaluado

La década de los noventa ve un resurgir de la crítica en torno al papel que el liberalismo jugó en la evolución política sudafricana y que la vehemencia de la crítica neomarxista había logrado menoscabar. El mero hecho de un acuerdo entre blancos y demás etnias para lograr unas pacíficas elecciones en 1994 muestra el triunfo de una política basada en el diálogo, la voluntad de cambio basado en mutuo respeto, el reconocimiento de que el pasado sería sometido a una revisión empezando por el desmantelamiento de las leyes que tantas desigualdades promovieron: una transformación de la sociedad no mediante una revolución tipo marxista, ni la violencia agresiva de los movimientos de los africanistas (Africa para los africanos) que tan negro y sangriento final auguraba para el país. El liberalismo ofrecía un terreno medio entre los polos extremos donde todas las posturas eran reconciliables. La posterior Comisión de la Verdad y Reconciliación supone otro triunfo que avalaba un modo no violento de proceder. El mero hecho de que los perpetradores de atrocidades a los dos lados de la barrera racial pudieran expiar sus culpas mediante la confesión y el posterior perdón sólo fue posible gracias a la voluntad previa de reconciliación. Durante los cuarenta años de apartheid muchas fuerzas con vocación política competían para imponer su criterio y alterar el destino del país. El apartheid, representadora de un radicalismo afrikáner nacionalista imperaba en feroz oposición al marxismo, africanismo y liberalismo. Las recientes reflexiones sobre los acontecimientos se inclinan por otorgar una victoria a los ideales liberales en los que se basan la constitución sudafricana. Entre los ideales que el liberalismo ensalza están la idea del individuo y la libertad individual

que se hace palpable en la obra de Fugard y que tan criticada fue por los neomarxistas, enemigos de la acción individual. Los seres humanos son seres autónomos, portadores de distintos intereses, deseos y puntos de vista. El individuo debe poder perseguir su libertad o su concepto de la buena vida libremente y siempre sin dañar al prójimo que a su vez disfruta de la misma libertad de perseguir sus intereses, porque ningún individuo tiene mayor valor que otro en una sociedad en que impera la igualdad. Entre los que echan nuevas miradas a la historia con la intención de corregir entuertos se encuentran Andrew Foley. Defiende toda una gama de autores cuya visión fue vilipendiada y que ahora se rescatan y se señalan como la imprescindible luz en el oscuro túnel de los años del apartheid. Destaca Foley a Fugard entre esos autores que abogaron por el liberalismo. “It seems hardly necessary to state that the liberal tradition of cultural activity in South Africa has been one profoundly and earnestly concerned with notions of political justice and racial equality and committed specifically to opposing the apartheid system” (Foley 1992: 57-58). Deseoso de restituir a los liberales el mérito que la crítica neomarxista les resta, delibera Foley que “It is source, therefore, of irony, first, that the political status quo in South Africa changed through peaceful negotiations rather than through a Marxist-style revolution; and secondly, that the need for psychological transformation proved so integral a component of nation building in the new South Africa” (1997: 72). La transformación psicológica es precisamente uno de los temas de *Playland* de Fugard, pero no es ésta la única obra en que los personajes parecen buscar un término medio que satisfaga y sirva de puente entre puntos de vista encontrados. Una relectura de las obras de Fugard mostrará que Foley tiene razón y que la espada que esgrimió Fugard, la palabra, resultó más eficaz de lo que muchos estaban hasta ahora dispuestos a reconocer: que el énfasis sobre la dignidad humana, la perseverancia noble, las apelaciones a la decencia y sentido de la justicia, vistas por

algunos como las debilidades de los textos fugardianos, son precisamente sus puntos fuertes. Es ahora cuando Fugard podría emitir sin temor y con alivio lo que dijo a Heinrich van Staden en 1982: “The days when the likes of myself — old style liberals like Alan Paton [the South African author] — were regarded as Public Enemy Number One are past” (1982: 96). Fugard se refería al gobierno sudafricano, pero es cierto que esa etiqueta parece haberle sido colgado del cuello por algunos críticos.



## INFLUENCIAS Y APORTACIONES

En 1985 escribe Vandenbroucke que Fugard es “the only native dramatist ever to be performed regularly outside the country [Sudáfrica]” (xiv). Este comentario, por muy halagüeño que sea, muestra que Vandenbroucke no había apreciado del todo en qué medida Fugard había traspasado los límites de autor regional o localista. Cuatro años después, hablaba William A. Henry así sobre el dramaturgo: “his passion and artistry have made him plainly with each production, the foremost, active playwright in the English-speaking World” (1989:56). Estos meritos hablan de Fugard solo en su faceta de dramaturgo siendo Fugard mucho más que eso. Es un hombre bastante completo del teatro por los muchos quehaceres que desempeñó en él: actor, regidor, dramaturgo, director, guionista para la televisión, y actor de cine. Esta capacidad para tocar todos los palos del mundo teatral lo convierte en una figura, sino única, al menos singular entre sus codramaturgos. Habiéndose considerado siempre dramaturgo por encima de cualquier otra cosa ha publicado una novela, *Tsotsi* (1980),<sup>1</sup> unas memorias, *Cousins* (1994), y un libro de relatos cortos, *Karoo and other Stories* (2005); sus apuntes personales que combinan pensamientos, anécdotas, ideas para sus obras y reflexiones filosóficas fueron publicados con el título de *Notebooks* (1983) tras ser editado por Mary Benson.

El empeño de Fugard en convertirse en escritor de algún género u otro se remonta a muy atrás. Viajando en el barco mercante, SS Graigur, trabajaba en lo que pretendía que fuera una novela que homenajeara a su madre. La rompió. “At that time my knowledge of the literary tools I was trying to use was non-existent. I’m sure it was an embarrassing piece of writing” (Benson 1977: 77). En *The Captain’s Tiger* (1998)

---

<sup>1</sup> Éste es el año de su publicación pero se escribió muchos años antes.

retoma la labor de retratar a su madre como un parangón de virtudes, asignando a un joven marinero con ambiciones literarias, su *alter ego*, la tarea de escribir una gran novela con ella como figura central. Manifiesta el mismo desprecio por su temprana producción poética, de la cual no queda nada que nos permita hacer nuestros propios juicios. Habiendo regresado a Port Elizabeth hacia mediados de 1954, fue contratado en calidad de periodista independiente por el periódico local, el *Port Elizabeth Evening Post*, y cuando es contratado como reportero de crónicas regionales por la SABC, la transmisora estatal radiofónica, ésta lo envía a Ciudad del Cabo.<sup>1</sup>

Al consolidarse su relación con Sheila — se casaron en 1956— se asoma al mundo del teatro. Desde el día en que salió a escena para remplazar a un actor al cargo de un papel menor que no había acudido a la representación de *Detective Story*<sup>2</sup> en la que trabajaba Sheila; nunca más se desligó del teatro, aunque no pudiera ganarse el sustento diario para lo cual procuró otros empleos. Estando aún en Ciudad del Cabo, tuvo el privilegio de interpretar el mensajero en la producción de *Edipo Rey* montada por el entonces legendario André Huguenet. *Exits and Entrances* (2005) enfrenta al joven dramaturgo, representativo de la sangre nueva en el teatro sudafricano, con el actor maduro y conservador. Basada en hechos reales, cuando Fugard desempeñaba ese papel en las funciones de la compañía de Huguenet, éste era la estrella indiscutible, y el futuro de Fugard como dramaturgo aún ni se vislumbraba. Fugard relata en una anécdota sobre este encuentro con el célebre actor que durante un ensayo, al entrar Fugard en escena, su cayado en mano, le espetó Huguenet que el bastón tenía más personalidad que su portador.

---

<sup>1</sup> South African Broadcasting Corporation. El gobierno sudafricano temía que la introducción del medio televisivo en el país minara el control que ejercía sobre la mayoría africana, la cual tendría acceso a ideas foráneas nocivas a los intereses del gobierno. También recelaba de la desleal competencia para el afrikaans como lengua que supondría la avalancha de programas en inglés. Siendo el país más desarrollado del continente africano, no pudo disfrutar del invento del televisor hasta 1975 en las grandes ciudades, luego extendido al resto del país en 1976.

<sup>2</sup> “Keeping an Appointment with the Future: the Theatre of Athol Fugard.” de Mary Benson, p.78.

El convertirse en hombre total del teatro surge de la necesidad. Sin disponer de medios económicos, forma, junto a su esposa, un grupo de teatro, Circle Players, y se dispone a escribir sus propios textos, animado por el hecho de que escribía crónicas para la SABC e incluso unas piezas de teatro pensadas para la radio que nunca vieron la luz. Las representaciones de Circle Players se realizaban los domingos por la noche; recurrían a una colecta para poder sufragar gastos. El desconocimiento que ostentaba Fugard del mundo escénico anterior a la iniciativa de Circle Players se hace patente en las declaraciones hechas a Barrie Hough (1977: 37): “I’m very representative of that period — like most South Africans I had in fact seen very little theatre up until the time I met Sheila”. Fugard parece aducir una carencia cultural personal que, de hecho, reflejaba una carencia a escala nacional si se tiene en cuenta la actividad teatral de la entonces colonia. Confiesa Fugard que a estas alturas a pesar de haber visto el trabajo de Osborne, no era la escuela inglesa de dramaturgia la que le llamaba la atención, sino la americana. No serían los dramaturgos norteamericanos la única influencia que le vendría a Fugard desde el otro lado del Atlántico. De las historias y novelas de William Faulkner, Fugard aprendió a casar lo simple con lo específico para crear una literatura inolvidable. Faulkner, al ubicar su mundo novelístico en el sur de los EEUU, demostró que lo local puede trascender sus fronteras para adquirir importancia a escala universal. “He gave me a total sense of security in the specifics of my place and my time.” (Hough 1980:424). En unas memorias, *Cousins*, publicado en 1994, dedica unas líneas a esta influencia que no se quedó en el olvido con el discurrir de los años. El lugar era Sudáfrica y el momento el fin de la primera década del apartheid. En Sophiatown logra Fugard observar de cerca la realidad local en quienes peor la sufrían, lo cual explica que sus personajes fueron gente africana.

More than anybody else I was to read it was Faulkner who gave me the courage to embrace, uncompromisingly, my identity as a regional writer. In my early formative years as a playwright, when most of the critics were urging me to stop addressing myself so specifically to fellow South Africans and to think of the wider English speaking audience, it was his example that kept me passionately rooted in my 'time' and 'place' (49).

Fugard suma a la profesión incipiente de actor y dramaturgo la de director. Este trabajo de aprendizaje precedía la gran labor que lograría llevar a cabo con Serpent Players donde pondría a disposición de sus miembros todas las facetas de su talentada personalidad. Sin embargo, antes de que se diera esa coyuntura, durante la temporada que entró a trabajar en la National Theatre Organisation tendría la oportunidad de subsanar las deficiencias que su desconocimiento de los entresijos del teatro ponía de relieve. Su colocación en la organización estatal fue posible gracias a la intervención del director belga, Tone Bulin, al quedarse impresionado por su labor en Sophiatown. La National Theatre Organisation se encargaba de escenificar lo que se podría llamar teatro *mainstream* comparado con lo que Fugard realizaba en la barriada de Sophiatown. Si por un lado entraba en contacto con los textos más respetados e internacionales en el teatro nacional subvencionado, la experiencia también le sirvió para reforzar su propio estilo, rehuyendo los macro espectáculos ideados para el entretenimiento a gran escala de un público aburguesado a los que los ciudadanos de las barriadas no tenían acceso y que distaban de las puestas en escena pobres de sus propios empeños. Aún no había leído los escritos de Grotowski pero el concepto de un teatro pobre ya se encontraba bien arraigado en él y sería un elemento más que le impulsaría a someterse a la influencia de la figura teatral, que llegó a admirar sin que jamás pudiera ver sus espectáculos.

Exceptuando a Faulkner y J.M.Synge quien ejerce en Fugard la misma suerte de influencia que el primero, la de colocar ante el mundo la problemática de un lugar geográficamente insignificante, la Islas Aran, se encuentran Tennessee Williams y Eugene O'Neill entre las primeras influencias dignas de mención. Una mujer con un pasado oscuro como Queeny de *Nongogo* nos remite a las heroínas algo histriónicas de Tennessee Williams. Tanto Queeny como Milly de *People are Living* se desenvuelven en mundos donde predomina la presencia masculina pero se muestran curtidadas por los palos que da la vida. Queeny regenta una casa de bebidas, Milly una casa de huéspedes. Han sabido elaborarse un porvenir que las permita una independencia de ellos, pero serán siempre víctimas en potencia por seguir predispuestas al amor, y, por lo tanto, al engaño. Esther en *Hello and Goodbye* es también un juguete roto. Dedicada a la prostitución en Johannesburgo sin que su familia lo sepa, podría tener su precedente en *Ana Christie* de O'Neill. Esther regresa al hogar en Port Elizabeth para cobrar su parte de una herencia inexistente y se enfrenta a los fantasmas de su pasado al mejor estilo de un drama familiar de O'Neill, y a un hermano quien quedó atrás para cuidar de su progenitor enfermo e incapacitado tras serle amputada una pierna.<sup>1</sup> Ana Christie acabará encontrando la felicidad al lado de un hombre que la quiere y un padre que nunca volverá a separarse de ella. Esther tiene un fin más acorde con las heroínas de Tennessee Williams. Volverá a su vida anterior en Johannesburgo sin salvación alguna a la vista, ni el apoyo de su hermano. La familia como tema será para Fugard una fuente de inspiración que dará además *The Blood Knot* y *Boesman and Lena* — el padre de *Hello and Goodbye* bien podría ser el suyo, quien también sufrió la amputación de una pierna. Sobre todo las familias que retrata Fugard en los primeros dos títulos de los tres mencionados, dos hermanos y una pareja errante mal avenidos, comparten entornos

---

<sup>1</sup> Ni *People are Living There* ni *Hello and Goodbye* han sido objeto de mi investigación por pertenecer a obras de Fugard ajenas a la temática de los conflictos raciales.

hostiles que dificultan alcanzar una convivencia en armonía y cariño. Sus conflictos están exacerbados por las carencias que sufren los de su raza, por la dureza del medioambiente en que la ley los obliga a habitar. En otras palabras, la política entra en sus vidas y se convierte en un problema que agrava aún más la ya complicada por sí cohabitación entre seres humanos. En *The Blood Knot* las pautas de comportamiento entre los dos hermanos están marcadas por los diferentes tonos de sus pieles. En *Boesman and Lena*, a los problemas del alcohol, la pobreza o el machismo, achacables al ser humano, hay que sumar el vagabundeo permanente al que está abocada la pareja en un país que no les concede el derecho de afincarse en ninguna parte — es un problema atribuible a los políticos. Son gente sin techo por decreto.

### El peso de Grotowski y Beckett

Fugard recibe en 1970 una copia de *Hacia un teatro pobre* de Jerzy Grotowski. Los remitentes, Barney Simon y Mary Benson, incluyeron los apuntes de unas conferencias dadas por Grotowski en Nueva York donde pudieron además asistir a representaciones de *El príncipe constante*, basado en un texto de Calderón de la Barca y *Acrópolis*. Fugard relata que su encuentro con Grotowski supuso cuestionar la validez de su propia labor. “Grotowski made me very aware of the potent creativity of the actor— not just the actor as an interpreting instrument, but the actor as creator in the first instance” (Benson1997:63). Entre los apuntes se encontraba un consejo de Grotowski que Fugard parece haber seguido al pie de la letra si tenemos en cuenta las imágenes seminales y sucesos que dan pie a muchas de su obras. “Turn toward your own life, and make that life entirely visible, using your own specific, intimate authentic experiences” (62). Son muchas las obras de Fugard que parten de una experiencia personal, de una escena de la vida real observada en su ciudad, o cualquier otro punto de la geografía sudafricana, el

titular de un periódico, o un comentario oído al azar. Mary Benson opina que sin que Fugard hubiera visto los montajes de Grotowski y antes de que el concepto de teatro pobre se pusiera de moda, los Fugard habían logrado en Johannesburgo un teatro pobre sudafricano. Se suele interpretar el concepto como el desprendimiento de toda la parafernalia que suponen vestuario, luminotecnia, efectos sonoros, maquillaje e incluso un texto preelaborado. Este tipo de teatro, despojado de todo lo superfluo, ganaría a cambio la esencia del arte teatral representado en el cuerpo del actor que Grotowski concibe como una figura asceta de tintes religiosos.

Está absolutamente prohibido introducir en la obra nada que no esté allí desde el mismo principio. Un grupo de personas y cierto número de objetos se reúnen en el teatro; deben bastar para manejar cualquiera de las situaciones de la obra. Ni hay “sets” en el sentido usual de la palabra. Se han reducido los objetos indispensables a la acción dramática. (Grotowski 1970:62)

A diferencia de Grotowski cuyo laboratorio estaba subvencionado por el estado polaco, la pobreza de Fugard no disfrutaba de subvención alguna. Los decorados de Fugard representan la pobreza real tal como la viven los personajes que habitan la chabola o duermen bajo las estrellas a falta de un techo que los cobije. Es la culminación de un teatro pobre en el sentido material que además describe fielmente la penuria de los personajes de color que pueblan sus obras. En *Boesman and Lena* la pobreza llega a los extremos de presentar un escenario vacío al público. Los personajes, cargados con las pocas pertenencias, entran en escena y crean su entorno de los deshechos que cuentan como sus únicas posesiones y que transportan, como mulas de carga, de un lado para otro. Cuando la trama llega a su final, vuelven a recogerlos, a cargar de nuevo con ellos, dejando con su marcha la escena tan vacía como al comienzo. Fugard mantiene hasta la actualidad sus principios de un teatro extremadamente simple, al menos en cuanto al

atrezo se refiere. *Exits and Entrances* (2005) necesita apenas un butacón, una mesa y un perchero. Dos obras de un solo acto, *Visions* y *Dreams* (2007)<sup>1</sup> requieren una escenografía que permite que sean montadas en cualquier lugar pequeño: respectivamente un revoltijo de cantos rodados sobre una ladera y un sótano en estado de abandono donde una mesa plegable y un taburete son las únicas piezas de mobiliario. En 1961, nueve años antes de que Mary Benson le hiciera llegar el libro de Grotowski a Fugard, y unas semanas después del estreno de *The Blood Knot* en Dorkay House, Fugard le pasa una nota en la que expresa sus ideas sobre la labor de dramaturgo. “The audience is my major concern. The actor on stage, around him space, to be filled and defined by movement; around him also is silence to be filled with meaning, using words and sounds and, when all else fails him, including my words, the silence itself” (Benson 1997:6). Durante la entrevista con Benson realizada en el medio de la cacofonía de los músicos y cantantes que ensayaban en Dorkay House, Fugard hace unas declaraciones que nos suenan familiares porque las identificamos con las principios de Grotowski, pero de hecho son anteriores y no pueden ser debidas a la influencia derivada de la lectura de esos conceptos, sino que evidencian dos mentes en distintas partes del mundo, en distintos momentos pero cercanos, que coinciden en unas ideas que cada uno aplicaría al tipo de teatro que se dispone a evolucionar.

I write plays because I believe in the potential of this “experience” as a means to approach the truth, and in a way and with a force that is, surely, unique to drama. And I believe that this potential is at its greatest when the tricks associated with so much of present-day theatre are reduced to a minimum. The cathartic possibility in theatre needs nothing more than the actor and the stage. For the miracle to happen it must come from within the actor. A good play will plant the seed there. Externals will profit the play nothing if the actor has no soul. (6)

---

<sup>1</sup> A la fecha de escribir este comentario, estas dos obras cortas de un solo acto aún no han sido publicadas y me remito a una copia en formato Word que el dramaturgo tuvo la gentileza de enviarme.



Si cotejamos esta declaración con la cita anterior de Grotowski, destacan dos conclusiones que el sudafricano y el polaco tienen en común: la defensa de un teatro sin ostentaciones decorativas y la colocación del actor en el centro del hecho teatral. Grotowski y Fugard difieren en sus métodos de convertir al actor en el elemento fundamental. Grotowski puede llegar a prescindir de la palabra, mientras que Fugard se recrea cada vez más en ella, a veces amedrentando a los actores que se encuentran con textos de aparente imposible memorización. Los dos actores sudafricanos que interpretaron los dos personajes de *Exits and Entrances* comentan lo siguiente en cuanto a la extensión del texto. “He doesn’t make it easy for you at all. There are pages of lines before you have a break; it can be really daunting”, y en tono jocoso, “Normally when you get a script you want to see how many lines you have. With a Fugard script you check how many lines you don’t have” (Salie 2005).<sup>1</sup> Sin embargo *Orestes* resulta un experimento al estilo de Grotowski en que la palabra fue el gran ausente; de ahí que no existe un texto que se pueda publicar. Si la pobreza de la puesta en escena corresponde con la pobreza real de los personajes africanos de sus obras, en las obras que no versan sobre el *township* sino sobre blancos tampoco peca de excesiva opulencia escenográfica. De algún modo el minimalismo escenográfico puede estar pensado para exigir al espectador la máxima atención a la palabra. Fugard no exige al actor el esfuerzo físico al que estaban sometidos los actores a las órdenes de Grotowski, quien creó distintos ejercicios corporales y vocales, pero esta energía es invertida en sacar el máximo a la palabra. “He has a distinctive style of writing and uses a very muscular language. He is extremely specific about the words he uses and you need to be aware of that when you perform his work and have an equal amount of commitment” (Salie 2005).<sup>2</sup> No

---

<sup>1</sup> Palabras de los actores Jason Ralph y Sean Taylor respectivamente.

<sup>2</sup> Sean Taylor

habiendo vivido en persona la experiencia de una función del Laboratorio Teatral dirigido por Grotowski, muchas de las teorías de Grotowski permanecían un misterio de difícil descifrado para Fugard. Los experimentos que llevó a cabo con *Orestes* o incluso con *Statements* son una interpretación personal de Grotowski como él lo entendía. “There followed a period when I lived with his book as a Bible, trying to understand it” (Benson 1977: 81).

La tendencia hacia un teatro en que la palabra tiene un peso propio y subsiste sin depender de una escenografía no se limita a Grotowski o Fugard. En Dorkay House, como parte de la labor llevada a cabo por la African Music and Drama Association, Fugard había dirigido en 1962 *Waiting for Godot* de Samuel Beckett (1953), otra influencia reconocida por el dramaturgo.<sup>1</sup> La acción o inacción de *Waiting for Godot* abre sobre un camino rural y un árbol. *Boesman and Lena* transcurre en un claro del paisaje arbustivo en torno a Port Elizabeth. El árbol ha desaparecido. La nula escenografía permitió que Fugard experimentara con el teatro en redondo, experiencia que Fugard encontró agobiante al principio; dos actores cerrados en un círculo formado por los espectadores. *Krapp's Last Tape*, obra corta de Beckett que Fugard también dirigió en el Rhodes Theatre de Grahamstown en 1964, presenta a un viejo sentado a la mesa afanado en dejar grabadas sus memorias en una cinta. *Exits and Entrances* abre con el joven dramaturgo sentado a la mesa escribiendo en un diario. Los textos de Beckett se caracterizan por elencos pequeños. Sin contar sus dos obras primerizas de Sophiatown, las de Fugard giran en torno a pocos personajes, a menudo sólo dos. A Fugard le interesaban otros aspectos de las teorías de Grotowski como romper con el tradicional modo de la narración lineal en que suceso A es seguido por suceso B por suceso C y así sucesivamente. Grotowski indagaba en las posibilidades del espacio y del

---

<sup>1</sup> Habría que tener en cuenta que el estreno de *Waiting for Godot* en el Reino Unido no se dio hasta 1955. Es comprensible que llegue a la colonia con algo más de retraso.

silencio. En Beckett también juegan un papel importante los silencios, la no presencia de la palabra, y aunque en las obras de Fugard predomina el texto, vemos indicio de que Fugard incorporaba a su labor creativa conceptos de quienes él considera los grandes maestros del teatro. En sus obras de colaboración con los actores de Serpent Players incorpora elementos de las vivencias de los actores que a través de ejercicios en equipo, remedando el laboratorio de Grotowski, van tomando cuerpo, permitiendo una identificación de los actores con el texto resultante. En *Hello and Goodbye* (1965), que Fugard escribía cuando ensayaba con el reparto africano de *Waiting for Godot*, nos remite a *Krapp's Last tape* en que una bombilla encendida sobre una mesa nos revela un hombre mayor pelando un plátano. Vemos a Johnnie, protagonista de *Hello and Goodbye*, sentado a la mesa, iluminado por una bombilla eléctrica que cuelga del techo. Marca el paso inexorable de los segundos de su existencia a golpes de una cuchara contra el lateral de un vaso. De las otras tres sillas, una será ocupada por la hermana ausente cuya llegada es inminente, pero dos permanecerán vacías en recuerdo de los padres fallecidos. Un frasco de pulpa de frutas concentrada y una jarra de agua ocupan el lugar del plátano que Krapp pela y come. Durante cinco páginas de monólogo intermitente intercalado con pausas y los golpes de los segundos que va cronometrando con la cuchara contra el vaso, el protagonista nos revela su frágil estado mental. Hay que destacar sin embargo, que a diferencia de Beckett, cuyos personajes ocupan espacios sin concretar en un tiempo indeterminado, Fugard no tarda en proveer una ubicación geográfica y temporal que se va revelando al espectador en guisa de una fecha, del nombre de un pueblo, la mención de una ciudad, un suceso histórico local o internacional.

Se sabe que Beckett y Fugard se conocieron en un único encuentro. Podríamos romantizar sobre cómo habrá sido ese encuentro del efusivo y parlanchín Fugard con el

introvertido y hermético Beckett. Podríamos pensar, y erróneamente, que hubo un deslumbrante intercambio de ideas sobre la afición que compartían. No fue así. No hubo nada sublime en el encuentro sino la decepción cháchara entre dos personas que no se conocen y protegen su intimidad tras una conversación banal mientras toman una pinta de cerveza. Por muy influenciados que puedan estar los textos de Fugard por Beckett, no comparte el sudafricano la visión pesimista del maestro. La esperanza que irradia de unos finales en que los personajes parecen crecerse ante la adversidad ha sido motivo de crítica.”Beckett is a man who is supremely indifferent to anything except his own life, and it burns sometimes darkly, sometimes brightly. He’s about himself and nothing apart from being James Joyce’s secretary seems to have ever touched him” (Wilhem 1972: 38-39). Si ya por 1970 hacía la siguiente declaración de intenciones: “I try to relate the real issues of today to my plays. Perhaps you could describe it as ‘theatre of defiance’ ... yes my object is to defy. I am protesting against the conspiracy of silence about how the next man lives and what happens to groups other than your own” (Prosser 1970)<sup>1</sup>. La lectura de *Notebooks* de Fugard lo revela como alguien opuesto al concepto que tiene de Beckett, permanentemente cuestionándose su lugar en el mundo en relación con los demás.

## Bertolt Brecht

Fugard comparte las ideas de Grotowski en cuanto al rol fundamental del actor en el hecho teatral; se ha servido de Beckett para pulir estructuralmente sus obras y contrastar el silencio con la palabra; sin embargo, Brecht ha sido su ejemplo a seguir en su labor de colaboración con Serpent Players durante la década 1963-1973. Las obras de Brecht están repletas de personajes. Poblado por dos o tres personas, el mundo escénico de

---

<sup>1</sup> No me consta el número de la única página que ocupa este artículo

Fugard resulta desértico. Sin embargo, para las obras que Fugard montó con y para Serpent Players contó con elencos más numerosos de lo que estaba acostumbrado. Al principio montaron obras de corte occidental empezando por *La Mandrágora* de Machiavelli que él decide montar “in the Comedia dell’Arte style — bare stage, a few props and lots and lots of fun” (Fugard 1983: 92). El éxito de *La Mandrágora* es seguido de *Woyzeck* con el cual Fugard se muestra poco satisfecho. En noviembre de 1964 monta *El Círculo de tiza caucasiano* de Brecht. El arresto de Norman Ntshinga, su juicio en Craddock y su condena de cinco años que habría de cumplirse en Robben Island da un giro al tipo de trabajo de Serpent Players, volviéndolo más comprometido . Sin perder del todo el contacto con las obras de corte europeo, esta nueva fase da *The Coat* como su primer fruto; conecta más con la realidad sudafricana; su contenido es más político y la influencia de Brecht se hace palpable como ya se ha comentado en el comienzo del capítulo dedicado a las obras de colaboración. John Kani ya formaba parte del grupo cuyo método de improvisaciones y ejercicios interpretativos, fue desarrollado hasta que se produjera las que son consideradas las obras maestras: *Sizwe Bansi is Dead* y *The Island* . Según Robin Malan, sería una manera de trabajar imitada durante las décadas de los setenta y ochenta por el trío que dio *Woza Albert*, Mbongeni Ngema, Percy Mtwa y Barney Simon, y por Matsemela Manaka, autor de *Egoli*, por nombrar sólo unos pocos que contribuyeron al enriquecimiento del teatro sudafricano pese a las trabas que ponía a todo proceso creativo el régimen del apartheid.<sup>1</sup> Confiesa Fugard que la lectura de *Los diálogos de Messingkauf* de Brecht le proporcionó muchas ideas. El método: improvisación seguida de discusión alternativa y repetidamente. Tras *The Coat* sigue *The Last Bus* (1969) que según los apuntes de Fugard es rico lingüísticamente y en detalles sobre la vida de la población africana de la Provincia del Cabo Oriental.

---

<sup>1</sup> Robin Malan ed. *The Distance Remains*. Cape Town: O.U.P. 1996, p.96.

Contiene “Language a bold virile mixture of Afrikaans, English and Xhosa” (Benson ed.1983: 182). Marca un precedente al empleo que hizo Workshop ’71 de la multiplicidad lingüística en torno al mundo minero de Johannesburgo. *Friday’s Bread on Monday* (1970) surge cuando durante los ensayos de una pieza de Jean Genet, *Severa Vigilancia*, un miembro del conjunto comenta haber visto a unos niños de New Brighton salir corriendo hasta una panadería de Cadles, regentada por un tal Brito, para poder comprar pan a un precio bastante reducido. Lo sorprendente era que el pan que se vendía solía ser de dos días anteriores. El grupo se aferra a este insólito hecho real para crear una historia de la barriada imaginaria pero verosímil. Un padre de familia cuyo sueldo no llega para alimentar a los suyos se sacrifica de la siguiente manera: no sólo se queda sin dinero para comprarse algo de comer en el trabajo, sino que decide ir al lugar de trabajo a pie, dejando a la familia, con que comprase dos barras de pan rancio, lo equivalente a lo que hubiera gastado viajando de autobús. Una vez inventada la situación, surge el conflicto al cual se llega a través de preguntas. ¿Se indigna este padre sacrificado? ¿Se resigna o se rebela? Cuando sus compañeros de trabajo lo ven acercarse a la parada de autobús y pasar caminando de largo, lo llaman extrañados. Durante la pausa para el almuerzo ven que él no lleva comida y comparten la suya con él. Fugard siente que el grupo da señales de saber producir sus propias ideas lo cual le resulta estimulante. Sugiere una voz que se dirija al público — táctica muy brechtiana que rompe la barrera que separa público y actor — a fin de averiguar si este personaje no se sentiría indignación o enojo. Desafortunadamente Fugard cree que el grupo no da más de sí a partir de *Friday’s Bread on Monday* porque se estancan en un método de trabajo. “Now it is stale — our efforts lack magic, lack real searching. Our solutions are trite little exercises of the mind. Zwelinzima [el protagonista] deserves a method of his own” (186). Le esperaba aún su colaboración con Winston Ntshona y John Kani

después de que Serpent Players se quedara reducido a estos dos miembros determinados en convertirse en los dos primeros africanos, al menos nativos de Sudáfrica, que se ganarían la vida interpretando. “At that point in South Africa’s history, twelve years ago, the notion that a black man could earn a living being an actor in South Africa was just the height of conceit” (Richards 1989: 148). Durante el período en que dirigió el grupo de Serpent Players, Fugard no dejó de escribir su teatro personal, fruto del trabajo en solitario. Se consideraba — y perdura hasta la actualidad esta descripción que hace de sí mismo — un narrador de historias. “I tell my stories in the form of plays. There’s nothing else in my life. From the writing of the plays I go to directing them, sometimes to acting in them” (Fugard 1993: 387). Los estrenos de sus obras por esas fechas se sucedían intercalados con la labor junto a Serpent Players, granjeándole la notoriedad internacional que sin duda puso al gobierno en un aprieto. Tenían entre sí a un hombre considerado traidor de los principios que imperaban en su país natal, impuestos por ese sector reaccionario afrikáner, mas a la vez se enorgullecían de que las especificidades de la patria fueran paseadas por lo largo y ancho del mundo. Entre esas singularidades se contaba el apartheid, odiado globalmente, criticado en las obras de Fugard, hijo díscolo, que, aunque no lo reconocieran abiertamente, era un apreciado hijo predilecto, apropiado por el patriotismo febril del gobierno nacionalista que se veía atosigado por críticas y sanciones desde el extranjero, donde Fugard hacia patria en el mejor sentido de la palabra. El gobierno sudafricano empleó la táctica de no apretarle demasiado las tuercas, creyendo que fuera se vería cierta mano blanda hacia Fugard como prueba de que las cosas no revestían la gravedad que se rumoreaba o se publicaba en la prensa foránea. Orgullosos estaban, y no perdían la oportunidad de repetirlo, de que sobre él se escribiera en 1989 “Last year he was second only to William Shakespeare in the number of plays staged” (Makhaya 1989: 31). Y en 1990 sostendría Richard Hornby en *The*

*Hudson Review* “He is certainly the best political dramatist writing in English today” (123). No aclara Makhaya la amplitud global del territorio por donde se extiende esta popularidad de Fugard que lo coloca inmediatamente detrás de Shakespeare. Sospecho que pudo haber sido verdad para los Estados Unidos. Jeanne Colleran, curiosa en 1995 por determinar la frecuencia con que se monta una obra de Fugard, indaga con dos prestigiosas agencias: William Morris Agency y Samuel French. En el pie de página número seis de un artículo sobre Fugard hace constar el siguiente e impresionante hecho.

In preparing this article, I spoke with representatives from both the William Morris Agency and Samuel French about the frequency of requests for rights to Fugard’s plays. In both cases, I was told that requests for Fugard properties are extraordinarily numerous, second only to requests for rights to Edward Albee’s plays. From documentation provided by Samuel French, it is possible to conclude that, from 1991 to the present [1995], in any given month a Fugard play is being performed somewhere in the United States. (1995: 403)

Como hemos podido observar, Fugard no llega a sus conocimientos sobre el teatro mediante las vías convencionales. Las dos facetas de su aprendizaje, son, en primer lugar, la lectura que pasa por los europeos Brecht, Beckett, Camus, Sartre, Grotowski y los norteamericanos Faulkner, O’Neill y Tennessee Williams. En segundo lugar está la experiencia práctica de vivir en Sudáfrica que él plasma en sus textos. Fugard no deja ningún legado teórico del teatro al estilo de sus antecesores Brecht o Grotowski, pero sus textos formarán parte del legado histórico que documentan y comentan una triste época histórica de su país, que a la vez forma parte de la historia más extensa del continente africano, las consecuencias del colonialismo, la imposición de culturas y lenguas, la difícil convivencia y finalmente la reconciliación que conducirá a un auténtico multiculturalismo nacido de la plena aceptación por parte de todas las etnias



de las peculiares características de los muchos “otros” que pueblan un territorio común. El lugar que Fugard se ha ganado en el panorama teatral mundial lo coloca al lado de las figuras de su admiración y fuente de influencias por haber aportado como cada uno de ellos algo único: unos textos que nacen de una coyuntura específica política y geográfica que superan la prueba de lo efímero para revestirse de cualidades universales. Es esta cualidad de universalidad lo que requiere que sus textos vuelven a ser representados una y otra vez, dejándose ser reinterpretados más allá de los confines temporales en que fueron concebidos. Sólo así se explica que su única novela, *Tsotsi*, publicada en 1980 aunque escrita años antes, revistiera la suficiente actualidad para ser convertida en una película que ha brindado a Sudáfrica la estatuilla del Oscar a la mejor película extranjera en 2005, o que *Valley Song* se haya estrenado en forma operística. Son varias las obras de Fugard que conocieron su versión cinematográfica. *Boesman and Lena*, por ejemplo, tiene una versión de 1973 dirigida por Ross Devenish, en la que trabajan Fugard e Yvonne Bryceland, pero 1999 nos deparó una nueva versión norteamericana protagonizada por Danny Glover y Angela Bassett al cargo del director John Berry. Las continuas reposiciones de sus obras dentro y fuera de Sudáfrica indican una vigencia inusitada. En 2007, mientras que John Kani y Winston Ntshona reponían *Sizwe Bansi is Dead* en Sudáfrica, Peter Brook paseaba una versión francesa de la obra por los festivales de teatro más insignes del mundo, lo que nos permitió visionar la ya legendaria obra en el Teatro de la Abadía durante el Festival de Otoño de Madrid. Como sudafricano Fugard está considerado el dramaturgo por excelencia y sin parangón y como hombre de teatro universal, uno de los grandes del siglo XX, etiqueta que se extiende al siglo XXI debido a que sigue con nosotros tan prolífico como siempre.

En Sudáfrica la vida teatral lleva la marca indeleble de Fugard, por esa cualidad camaleónica de adaptarse a los tiempos y acontecimientos, a menudo adelantándolos. Si

no ha dejado un legado teórico para el mundo, dentro de su país está ligado a un método de hacer teatro que fue imitado y que se convirtió en sello del teatro antiapartheidista: *the workshop play*, fruto de la colaboración entre varias personas y cuyo producto se convirtió en el medio de lanzar y difundir por el mundo entero la verdad sudafricana. La obra emblemática de este proceso de trabajo, *Sizwe Bansi is Dead*, nunca será desbancada como la perfecta simbiosis de protesta y entretenimiento, con sus elementos teatrales que nos remiten a la Comedia dell'Arte del pasado y las técnicas del *Verfremdungseffekt* brechtiano del siglo veinte, sus toques de humor que nunca logran hacernos olvidar la tragedia subyacente que forma parte de la cotidianidad africana. Ian Steadman destaca este modo de practicar teatro de los años sesenta como el elemento autóctono que explorando las vías de nuevas técnicas logró llevar a los teatros a un público que harto del ritual teatral importado y ajeno, estaba dispuesto a encarar la realidad propia. Comenta Steadman (1991:89): “One lasting legacy from the apartheid period is workshop theatre. The essence of a theatre that has become known internationally as distinctively South African is the startlingly physicalization of apartheid sign systems by means of performances created in collaborative exploration” (89). No sólo lo ve como un método de trabajo “which empowered those who had previously been voiceless” (79), sino que además incita a las nuevas generaciones de la Sudáfrica del postapartheid a seguir practicándolo.

The democratic collaborative processes of workshop theater have enabled its participants to subject their choices to evaluation by their peers, to create, and to think critically. In this sense, workshop theatre has been historically progressive. If this energy and passion can be harnessed for the entertainment and edification of whole communities, the finest hour of South African theatre beyond apartheid may well lie in the future. (89)

Fugard lleva cinco décadas dedicado a la creación de textos para el teatro. Hemos destacado su logro en convertir en algo de interés internacional las preocupaciones sociales y raciales de su país. En los Estados Unidos ha logrado superar los escollos de lo políticamente incorrecto, para escenificar allí con verismo las incómodas relaciones que imperan entre blancos y negros aplicables a los dos lados del Atlántico. La enorme aceptación del acervo de Fugard en los Estados Unidos, donde “a discussion of racism cannot be broached without resurrecting, in white liberal circles, similar spectres of shame, and in conservative ones, explosions of white outrage over affirmative action privilege” (Colleran 1998:227), se debe en parte a que, al estar ubicadas las historias allende de los mares, parecen de incumbencia ajena, haciendo más fácil aceptarlas por estar servida de mano foránea la cruda verdad que en ellas se transmite y que los ciudadanos norteamericanos perciben claramente como aplicable a su territorio, a su historia y a su actualidad.

Me gustaría señalar que esta tesis se ha centrado solamente en las obras de Fugard que giran en torno a los temas raciales, pero no es ésta una temática obsesiva y única. Las obras que he omitido en este cometido versan sobre la variada problemática que suscita de la profundidad del alma del ser humano. Para un dramaturgo preclaro, como es Fugard, el alma humana no parece guardar secreto alguno. Al menos es esta la impresión que recibimos cuando nos enfrentamos a la vasta producción suya en que las fuerzas que subyacen las relaciones humanas obran para extraer nuestra compasión, al mismo tiempo que nos revelan a un ser humano que ocupa su lugar en una sociedad plagada de males obrando en su contra. Fugard evita los personajes colocados en los extremos maniqueos de la bondad y la maldad. Muestra el ser humano con la capacidad inherente de ambas cosas, evitando los juicios morales sobre su comportamiento. A menudo abocados a la tragedia, logran levantarse del fango para asumir su destino con

optimismo desafiante. Sin dar soluciones a los problemas que les acosa, refleja en sus vidas una vida en constante lucha, enmarcada en la sociedad que nos ha tocado vivir, que hemos heredado de nuestros antepasados y dejaremos como legado a las generaciones venideras: una sociedad imperfecta y en proceso quimérico de perfeccionamiento inalcanzable. Las actuaciones de sus personajes no son otra cosa que la escenificación de la misma vida en ese mundo que no es otra cosa que un escenario. Fugard da fe del paso por ese escenario que es el mundo y la vida de unos personajes en quienes vemos todos nuestros propios reflejos.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

He finalizado varios capítulos de este trabajo de investigación resumiendo lo que cada obra supuso en la relación de Fugard como dramaturgo y el régimen sudafricano que se veía señalado por ellas. Por lo tanto volver a enumerar conclusiones podría resultar reiterativo. Sin embargo creo conveniente dar un repaso sumario, a modo de conclusión, a la trayectoria de Fugard, recalcando la manera en que su obra fue incomodando al gobierno racista de su país en una evolución paralela a la de su carrera como dramaturgo de enorme prestigio mundial.

Athol Fugard muestra desde los comienzos de su carrera como dramaturgo una clara voluntad de convertir la dramaturgia en su medio de expresión. Es un medio que le permite desarrollar la plena potencia de la palabra, aprovechando el talento que manifiesta desde su adolescencia para manejarla. Se vuelca desde los comienzos en experimentar con las teorías sobre el teatro que iban surgiendo en Europa o los Estados Unidos y, sea a través de la dirección, la interpretación o la elaboración de textos para el teatro, se va labrando un futuro como hombre completo del teatro para quien el mundo escénico no guarda ningún secreto. Convencido de que lo suyo era contar historias, se vuelve hacia la población mayoritaria sudafricana, la población africana y mestiza, buscando en ella una fuente inagotable de historias que reflejen la vida de sus conciudadanos en un país donde las leyes promueven no sólo la desigualdad política sino humana, reduciendo a su mayoría en una subespecie al servicio del hombre blanco. Su temática y su fuente de inspiración encajan a la perfección con un teatro pobre, carente de ostentación, que lo aparta de los fastos del teatro subvencionado; el mundo que retrata lo mantendrá siempre del lado alternativo del teatro. Esto le permitirá desarrollar su labor sin los compromisos a que el teatro subvencionado lo pudiera someter. El rumbo que sigue es fruto de su elección. Esta elección parte de una obligación ética y moral que le convence de la imperiosa necesidad de dar testigo de los males que azotaban su patria. Es un empeño que no tardará en acarrearle problemas con las autoridades.

Desde su primer intento, *The Cell*, convierte la figura del africano en el centro de la trama, dotando al ciudadano africano de la importancia como ser humano que el régimen le negaba. Sus dos posteriores obras, *No-Good Friday* y *Nongogo* indagan en la

vida de los ciudadanos de Sophiatown, siguiendo la línea anteriormente marcada por *The Cell*. Carentes del contenido más claramente subversivo de sus obras posteriores, estas obras primerizas presentan la vida del ciudadano africano como algo tan digno de despertar el interés del espectador como la vida de cualquier ser humano. Inicia así un contacto con actores africanos que habría de perdurar y que funcionaría como una perfecta simbiosis que acabaría enriqueciendo las dos partes: él aportaba sus conocimientos y capacidad para escribir los textos y sus actores mantenían actual y auténtica su visión del *township* que tan a menudo es el trasfondo de los textos. Son estas dos primeras obras las que le abren el camino a *The Blood Knot*, la que lo lanzaría a la fama internacional y que establecería una manera de hacer teatro en Sudáfrica que sería imitada por blancos y negros.

Sin embargo, *The Blood Knot* no solo marcó estilo sino que rompió con los tabúes que evitaban que un actor negro apareciera en escena al lado de uno blanco. Ciertamente es que tan llamativa práctica no pasó desapercibida para el gobierno quien no tardó en prohibir esta aparición conjunta de ciudadanos de las dos razas. *The Blood Knot* es portadora de varios elementos subversivos que ya he analizado en el capítulo que le he dedicado, pero en líneas generales convierte en tema sangrante el complejo que las leyes racistas crean en el ciudadano africano sobre su negritud, y minusvalora la blancura que inicialmente se presenta como algo deseable y necesario para la supervivencia en Sudáfrica.

La colaboración del dramaturgo con los actores negros de Port Elizabeth que formaban los Serpent Players, lo reafirmó como alguien con una misión y voluntad de compartir. El grupo indaga más de lleno en las inquietudes políticas con obras que seguían las pautas brechtianas del *Verfremdungseffekt* y cuyo contenido llamó la atención de la policía secreta que empieza a ejercer una vigilancia y control de los pasos tanto del dramaturgo como de los componentes del grupo, algunos de los cuales son arrestados. Se le prohíbe la entrada en la barriada negra; Fugard contrarresta este percance invitando a los actores a su casa de Schoenmakerskop que llegaría a ser registrada por la policía. Aquí llegan a discutir los textos e incluso a montar algún ensayo general para el deleite de los vecinos blancos y su servidumbre negra desacostumbrada a fraternizar con sus amos. El trío formado por Fugard, John Kani y Winston Ntshona ideó dos de las obras del canon teatral sudafricano que están

consideradas no solamente las grandes obras maestras sudafricanas sino que también están incluidas en el extranjero como parte del canon teatral universal: *Sizwe Bansi is Dead* y *The Island*. Dos de los pilares de la legislación apartheidista son ferozmente atacadas en estas obras: la ley de los salvoconductos y la prohibición de los partidos políticos con el consecuente encarcelamiento de sus adeptos en Robben Island.

Pero el acervo y disidencia de Fugard no se limita a la colaboración. Posteriores obras de las cuales él es su único autor siguen lanzando sobre el tejado del apartheid piedras de protesta por los desahucios de las chabolas — véase *Boesman and Lena* — y la Ley de la Inmoralidad tan espeluznantemente reflejada en *Statements after an Arrest under the Immorality Act*. Según va creciendo su fama internacional el dramaturgo va desarrollando su oficio de manera que produce otras obras paralelas a las aquí analizadas. Sin embargo, tratándose estas de la población blanca, no abandona su empeño de enfrentarse al régimen con las únicas armas de que dispone: sus textos, colocando esta vez frente a frente a personajes blancos y negros. A partir de *Statements after an Arrest under the Immorality Act* la aparición de estos personajes blancos en las obras dan cabida a un debate con contrincantes representativos de los dos lados de la barrera racial, logrando desde la pequeñez y anonimato de sus vidas privadas el milagro del acercamiento, y el dialogo posibilitado por el contacto diario que desmiente la separación oficial que el apartheid impuso sobre la población. Es la firme convicción del dramaturgo que los daños provocados por las leyes antinaturales del apartheid se extienden a los dos lados de esta barrera aberrantemente impuesta y que la solución ha de salir de los dos extremos que peor los sufren. *A Lesson from Aloes* ahonda en los daños psicológicos del apartheid creador de una sociedad en que reina la desconfianza mutua. *“MASTER HAROLD”... and the boys* pone sus miras en la nefasta precocidad con que un muchacho blanco aprende el rol que la sociedad le ha reservado: la de amo incluso en su trato con africanos adultos. En *My Children! My Africa!* el debate está servido de forma poco disimulada. La olla a presión está a punto de explotar. En un momento histórico de un país revuelto y la declaración del estado de emergencia los ciudadanos se ven obligados a elegir entre el libro y la piedra, entre la sensatez o la locura, la búsqueda de una solución pacífica o la vía de la violencia.

Fugard insiste en que su vocación es la de narrar historias; el hecho de que estas historias entronquen con la crudeza de las leyes apartheidistas se explica por el mero

hecho de tratarse del país de que se trata: Sudáfrica. La tesis de Fugard es que cualquier hecho que transcurre en Sudáfrica es intrínsecamente político. No busca por lo tanto dotar su obra de palabrería política obvia, de imbuirle de elementos deliberadamente subversivos. Mostrando la realidad tal como es, dando testimonio de los tristes hechos que componen la vida diaria de los personajes que pueblan sus textos es en sí una declaración de principios. Siendo blanco se metió donde nadie le llamaba — él cree que cada sudafricano era llamado — convirtiéndose en una persona que sus conciudadanos blancos verían con sospecha y recelo y que el gobierno tendría que vigilar. A pesar de que sus textos no se leen como panfletos propagandísticos confeccionados con la deliberada intención de manipular o influir, la verdad que reflejan sobre Sudáfrica es tan potente que resultan ser los que mejor revelaron al extranjero los peores aspectos del apartheid; fueron recibidos en el extranjero como los mejores embajadores de una población liberal opositora existente del que el propio Fugard sería su mejor ejemplo, y si no, el más notorio.

Para Fugard vivir en Sudáfrica y callar hubiera sido equivalente a una traición a sus principios. Incluso cuando iba pasando más tiempo en los Estados Unidos, seguía y sigue estrenando sus textos en su país natal y haciendo una visita anual para nunca perder contacto con la realidad de su tierra, la que lo vio nacer y donde ha dispuesto ser enterrado. Con el tiempo incluso sus más tempranas obras, las que son acusadas de adolecer de un auténtico espíritu africano, siguen disfrutando de reposiciones a manos de directores africanos demostrando que ya están incluidas en un canon histórico y apreciado de clásicos tanto del teatro blanco como negro. Sus mejores obras se han convertido en textos que reflejan la crudeza de una época de la que se encargan aún los historiadores. Para algunos estudiosos, aparte de su enorme interés teatral, suponen un testimonio histórico. Athol Fugard tiene además el mérito de encontrarse entre los más prestigiosos y universales dramaturgos vivos, y por lo tanto, productivo, cuya carrera abarca gran parte del siglo pasado y los comienzos del siglo actual. Su talento e imaginación parecen no conocer límites. Sus obras se siguen estrenando en los Estados Unidos y en Sudáfrica antes de ser vistas por el resto del mundo. No han perdido la capacidad de reflejar la actualidad. Su temática abarca la transición sudafricana, la nueva era postapartheid, la reconciliación entre las razas, las esperanzas y las desilusiones de las promesas no cumplidas: un sinfín de problemas e inquietudes que aquejan a la raza humana que afortunadamente para Sudáfrica ya no está dividida en



amos y esclavos, en ciudadanos de primera y de segunda, lo cual significa que los problemas que pueda tratar el Fugard de hoy se reducen a problemas humanos a secas que padece y afecta al hombre sin distinciones de raza o de color.

El teatro de los años que duró el apartheid escrito por Fugard tuvo la indiscutible labor de asegurar que el concepto de la fraternidad universal no sólo triunfara en Sudáfrica sino que se exportara por todo el mundo. Las palabras de esos textos ya no suenan tan estridentes sobre los tejados de zinc levantados por el apartheid porque han ayudado a erradicarlos, pero su permanencia está garantizada con cada reposición por los teatros del mundo. Su mensaje reverberará en cada momento histórico que las resucite volviéndolas vigentes siempre que asome la barbarie del racismo.

## OBRAS CITADAS

- Allen, Paul (1990). Interview with Athol Fugard. *New Statesman*. 7 September, 38.
- Allison, Kim J. ed. (1997). "*Master Harold*" ... and the boys. *The Wadsworth Casebook Series*. United States: Thomson Wadsworth.
- Altman, Phyllis (1958). Plays of Protest. *Fighting Talk*. November, 13-14.
- Amato, Rob (1984). Fugard's Confessional Analysis: 'MASTER HAROLD' ... and the Boys. In Daymond, M.J., J.U.Jacobs & Margaret Lenta eds., 198-214.
- Angove, Colleen (1987). The inescapable bond with a predetermined heritage: a phenomenon illustrated by representative characters from three Athol Fugard plays. *Literator*. Vol.8, N0.3, 1-12.
- Attridge, Derek & Rosemary Jolly eds. (2000). *Writing South Africa. Literature, apartheid, and democracy, 1970-1995*. Cambridge: C.U.P.
- Barnes, Patricia (1980). Athol Fugard's South African conscience. *The Times. The Arts*. June 30, 11.
- Beaufort, John (1986). Bravo! Broadway salute to Fugard. *Sunday Tribune*. 19 January, 4.
- Benson, Mary (1973). Athol Fugard and "One Little Corner of the World". *Yale/Theatre*, 4 (Winter), 55-62.
- (1977). Keeping an Appointment with the Future: the Theatre of Athol Fugard. *Theatre Quarterly*. Vol.7, No.28, 77-83.
- (ed.) (1983). *Notebooks 1960/1977 Athol Fugard*. London. Boston: faber and faber.
- (1997). *Athol Fugard and Barney Simon. Bare stage, a few props, great theatre*. Randburg, South Africa: Ravan Press.

- Berner, Robert L. (1976). Athol Fugard and the Theatre of Improvisation. *Books Abroad*. 81-84.
- Boehmer, Elleke, Laura Chrisman & Kenneth Parker eds. (1994). *Altered State. Writing and South Africa*. Sydney: Dangaroo Press.
- Biko, Steve (2006). *I Write What I Like*. Johannesburg: Picador Africa.
- Brassford, Jean (1969). Fugard Play: Joy Shines off Misery. In Gray, Stephen ed., 80-81.
- Breytenbach, Breyten (1993). Why Are Writers Always the Last to Know? *New York Times Book Review*. 28 March, 15-16.
- Brink, André (1980). *A Dry White Season*. London: A Star Book.
- (2000). Interrogating silence: new possibilities faced by South African literature. In Attridge, Derek & Rosemary Jolly eds., 14-28.
- Brown, James Ambrose (1961). Review of *The Blood Knot*. In Gray, Stephen ed., 71.
- Bruce, King ed. (1992). *Post-Colonial English Drama: Commonwealth Drama since 1960*. New York: St. Martin's Press.
- Bulin, Tone (1979). Early Days with Athol Fugard. In Gray, Stephen ed. (1982), 33-34.
- Camus, Albert (1951). *El mito de Sísifo*. Traducción de Luis Echávarri. Paris: Ediciones Gallimard.
- Carroll, Dorothy Connell (1975). Cultural boycott-yes or no? *Index on Censorship* 4 (1) 1975, 35-43.
- Christon, Lawrence (1990). Straight out of Africa. *Calendar. Los Angeles Times*, August 5, 9, 46, & 61-63.
- Coetzee, J.M. & André Brink eds. (1987). *A Land Apart. A South African Reader*. London. Boston: faber & faber.

- (2002). *Stranger Shores. Essays 1986-1999*. U.K: Vintage.
- Colleran, Jeanne (1995). Athol Fugard and the Problematics of the Liberal Critique. *Modern Drama*. Vol.38, 389-407.
- (1995). Re-Situating Fugard; Re-Thinking Revolutionary Theatre. *South African Theatre Journal* Vol.9, No. 2 (September), 39-49.
- (1998). South African theatre in the United States; the allure of the familiar and of the exotic. In Attridge, Derek and Rosemary Jolly eds., 221-236.
- Coveney, Michael (1973). Challenging the Silence: Athol Fugard Talks to Michael Coveney. *Plays and Players*, 21 (Nov.), 34-37.
- Crow, Brian & Chris Banfield (1996). *An Introduction to Post-Colonial Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1996). 'A Truly Living Moment': Acting and the Statement Plays. In Davis, Geoffrey V, & Anne Fuchs eds. *Theatre and Change in South Africa*, 13-24.
- Cunliffe, Rozanne (2000). *Magical Words & Iceberg Territory*. Thesis, University of Stellenbosch.
- Cushman, Robert (1974). "The Naked Truth": Rev. of *Statements after an Arrest under the Immorality Act*. In Gray, Stephen ed., *Athol Fugard*, 87-88.
- Dangor, Achmat (2004). *Bitter Fruit*. London: Atlantic Books.
- Davis, Geoffrey V. ed. (1997). *Beyond the Echoes of Soweto. Five Plays by Matsemela Manaka*. The Netherlands: Harwood Academic Publishers.
- Daymond, M.J., J.U. Jacobs & Margaret Lenta eds. (1984) *Momentum: On Recent South African Writing*. Pietermaritzburg: Pietermaritzburg University of Natal.
- Dikobe, Modikwe (1994). *The Marabi Dance*. Oxford: Heinemann. African Writer

Series.

- Durbach, Erroll (1987). "*Master Harold*" ... *and the boys*: Athol Fugard and the Psychopathology of apartheid. *Modern Drama* Vol.30, No.4, 505-513.
- Fanon, Frantz (1963). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura.
- Faulkner, William (1960). *Light in August*. London: Penguin Books.
- Foley, Andrew (1992). Liberal democratic values and cultural practice in a changing South Africa. *Pretexts*. Vol.4, No. 1, 53-66.
- (1997). Fugard, Liberalism and the Ending of Apartheid. *Current Writing*. Vol.9, No.2, 57-76.
- Fuchs, Anne (1992). The New South African Theatre: Beyond Fugard. In King, Bruce ed., 165-180.
- Fugard, Athol (1963). *The Blood Knot*. Johannesburg: Simondium Publishers (Pty) Ltd.
- (1968). *The Blood Knot*, in *New English Dramatists* 13. Harmondsworth: Penguin Books.
- (1977). *Dimetos and Two Early Plays*. Oxford, London, Melbourne: Oxford University Press.
- (1980). *Boesman and Lena and Other Plays*. Cape Town: Oxford University Press.
- (1980b). *Tsotsi*. Harmondsworth: Penguin Books.
- (1981). *A Lesson from Aloes*. New York: Theatre Communications Group.
- (1982). When Brecht and Sizwe Bansi met in New Brighton. *Observer* August 8, 31.
- (1983). *Notebooks 1960/1977*. Edited by Mary Benson. London –Boston: faber & faber.
- (1984). "*Master Harold*" ... *and the Boys*. New York: Penguin Books.
- (1987). *Athol Fugard. Selected Plays*. Oxford-Cape Town: Oxford University Press.

- (1988). *Statements. Three Plays*. Oxford-New York: O.U.P.
- (1989). *My Children! My Africa!* New York: Theatre Communications Group.
- (1990). Scenes from a Censored Life. *American Theatre*. Vol.7, No.8, 30-35, 68-69.
- (1992). *Boesman and Lena*. Cape Town: Oxford University Press.  
Communications Group.
- (1993). *Playland and A Place with the Pigs. Two Plays by Athol Fugard*. New York: Theatre Communications Group.
- (1993). Some Problems of a Playwright from South Africa. *Twentieth Century Literature*. Vol.39, No.4 (Winter), 381-393.
- (1994). *Cousins. A Memoir*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- (1999). *The Captain's Tiger. A Memoir for the Stage*. New York: Theatre Communications Group.
- (2000). *The Road to Mecca*. New York: Theatre Communications Group.
- (2002). *Sorrows and Rejoicings*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- (2005). *Exits and Entrances*. New York: Dramatists Play Service Inc.
- Fugard, Sheila (1975). *Threshold*. Johannesburg: AD.Donkers/Publisher.
- (1993). The Apprenticeship Years. *Twentieth Century Literature*, Winter, Vol. 39, No.4, 294-407.
- Gevisser, Mark (1995). Finding Freedom in Captivity. *Mail & Guardian* 11 (23), 2-8 June, 34.
- Nadine Gordimer (1965). Plays and Piracy. *Contrast* Vol. 3, No.4 (July), 53-55.
- (1976). English-Language Literature and Politics in South Africa.  
In Heywood, Christopher ed., 85-120.

- (1990). *My Son's Story*. London: Penguin Books.
- Gray, Stephen (1980). Interview with Alton Kumalo (London, 9 April 1980). In Gray, Stephen ed., 119-121.
- ed. (1982). *Athol Fugard*. Johannesburg: McGraw-Hill Book Company.
- (1990). 'Between me and my country': Fugard's 'My Children! My Africa!' at the Market Theatre, Johannesburg. *Theatre Quarterly*. Vol.6, No. 21, 25-30.
- Green, R.J. (1970). South Africa's Plague: One View of *The Blood Knot*. *Modern Drama*. Vol.12 (February), 331-345.
- Green, Robert J. (1976). The Drama of Athol Fugard. In Heywood, Christopher ed., 163-73.
- Greig, Robert (1978). The Drought in our Soul. In Gray, Stephen ed., 101-102.
- Grotowski, Jerzy (1970). *Hacia un teatro pobre*. Traducción de Margo Glantz. Buenos Ayres. Siglo Veintiuno Editores.
- Gussow, Mel (1985). The Blood Knot. Review *The New York Times*, September 24, C15.
- Hauptfleisch, Temple & Ian Steadman Eds. (1984). *South African Theatre. Four Plays and an Introduction*. Pretoria: HAUM Educational Publishers.
- Henry, William A. (1989). On the Front Line of Anger. *Time*. 7 August, 5.
- Herbert, David (1960). *A Kakamas Greek*. Copia mecanografiada cedida por el Theater Institut Nederland, Amsterdam.
- Heywood, Christopher ed. (1976). *Aspects of South African Literature*. London: Heinemann, New York: Africana Publishing.
- Hodgins, Robert (1967). Interview with Athol Fugard. *News/Check*. 21 July, 24-29.
- Horn, Andrew (1986). South African Theatre: Ideology and Rebellion. *Research in African Literatures*. Vol.17, No.2, 511-533.

- Hornby, Richard (1990). Political Drama. *The Hudson Review*. Vol.43. No.1, 122-127.
- Hough, Barrie (1977). Interview with Athol Fugard (Port Elizabeth, 30 November). In Gray, Stephen ed., 121-129.
- Hurwitt, Robert (1987). Long Day's Journey into Rage. "Review" *Express* 19 June, 20.
- Salie, Igsaan (2005). Fugard's latest play makes grand entrance at Baxter. *Argus Weekend Supplement*, 31 July.
- Jackman, Tony (1983). Why Sam Semela never received Fugard's apology. *Natal Daily News*. Tonight (Supplement), June.
- Jacobson, Dan (1992). *The Evidence of Love*. London: Allison & Busby.
- Johncox, Louise (2005). Time and Place. (Lisa Fugard interviewed). *U.K. Sunday Times*, 29 May.
- Joubert, Elsa (1972). "Immorality Drama": Review of *Statements after an Arrest under the Immorality Act*. In Gray, Stephen ed., *Athol Fugard*, 85-87.
- Kauffmann, Stanley (1974). Sizwe Bansi is Dead. The Island. *The New Republic*, 21 December,
- Kavanagh, Robert (1985). *Theatre and Cultural Struggle in South Africa*. London: ZED.
- Klaaste, Aggrey (1989). I was moved by Fugard but I have my reservations. *Sowetan*. 31 July, 5.
- K.,R. (1974). Sizwe Bansi is Alive and Struggling for Freedom. *African Communist*. Vol.58, 122-128.
- (1982). Art and Revolution in South Africa. The Theatre of Athol Fugard. *The African Communist* 1<sup>st</sup> Quarter, 40-53.
- Kruger, Loren (2003). Seeing through Race: Athol Fugard, (East) Germany, and the Limits of Solidarity. *Modern Philology*. Vol. 100, 619-651



- La Guma, Alex (1992). In *the Fog of the Season's End*. Oxford: Heinemann. African Writers Series.
- Lawley, Rajinder (1990). Mightier Than The sword. *What's On*. 29 September – 12 October, 19-20.
- Logan, Brian (2000). Listening to the silence. *Mail & Guardian*, 11-17 February, 5.
- Malan, Robin ed. (2003). *The Distance Remains. And other plays*. Cape Town-Oxford: O.U.P.
- MacLiam, Garalt (1986). Two-thirds of the play and the cash aren't Athol's. *The Star*. 28 January, 14.
- Mda, Zakes (199). Theater and Reconciliation in South Africa. *Theater* 25, No.3, 38-45.
- Makhaya, Elliot (1989). New Fugard Play. *The Sowetan*. 26 June, 31.
- Mandela, Nelson (2002). *Long Walk to Freedom. Volume I 1918-1962*. London: Abacus.
- (2003). *Long Walk to Freedom. Volume II 1962-1994*. London: Abacus.
- Marks, Jonathan (1973). Inter view with Athol Fugard. *Yale/Theatre*, 4 (Winter), 64-72.
- Modisane, Bloke (1965). *Blame Me on History*. London: A Panther Book.
- Millin, Sarah Gertrude (1927). *God's Stepchildren*. U.S.A.: Grosset & Dunlap.
- Mshengu, Robert (1982). Political Theatre in South Africa and the Work of Athol Fugard. *Theatre Research International* (Autumn) Vol.7, Pt. 3, 160-179.
- Mtwa, Percy, Mbongeni Ngema & Barney Simon (1983). *Woza Albert!* London: Methuen.
- Nkosi, Lewis (1968). Athol Fugard: His Work and Us. *South Africa: Information and Analysis*. May, Part 63, 1-8.
- Nuttall, Tim et al. (1988). *From Apartheid to Democracy. South Africa 1948-1994* Pietermaritzburg.Cape Town.Randburg: Shuter &Shooter.

- Oakes, Dougie ed. (1994). *Reader's Digest. Illustrated History of South Africa. The Real Story*. Cape Town; New York, Sydney, Montreal: The Reader's Digest Association Limited.
- Orkin, Martin (1988). Body and State in *Blood Knot/The Blood Knot*. *South African Journal*, Vol.2; 1 (May), 17-34.
- (1991). *Drama and the South African State*. Manchester, New York. University of Manchester Press & Witwatersrand University Press.
- Paton, Alan (1987). *Cry, the Beloved Country*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Pearman, Hugh (2005). Time and Place. *Sunday Times UK*. May 29.
- Pechey, Graham (2000). The post-apartheid sublime: rediscovering the extraordinary. In Attridge, Derek & Rosemary Jolly eds., 57-74.
- Prosser, Donald (1970). Athol Fugard and his dilemma. *Rand Daily Mail*. 16 June.
- Raine, Craig (1980). An Interview with Athol Fugard. *Quarto* No.9 (August), 9-13.
- Redmond, J. ed. (1987). Themes in Drama. Vol.9. The Theatrical Space. Cambridge: C.U.P
- R.G. (1958). A European looks at "NO GOOD FRIDAY" and finds it GOOD THEATRE. *Zonk*. December, 55.
- Rich, Frank (1982). Stage: 'Master Harold,' Fugard's Drama on the Origin of Hate. *New York Times*, 5 May.
- Richard, Lloyd (1989). The Art of Theatre VIII. Athol Fugard. *The Paris Review*. Vol. 31, No. 111. (Summer), 129-151.
- Rose, Phyllis (1991). *Jazz Cleopatra. Josephine Baker y su tiempo*. Traducción de José Arconada y Javier Ferreira. Barcelona: Tusquets Editores.
- Rosenwald, Peter (1974). Separate Fables. *Arts Guardian*, 8 January, 10.
- Ross, Keith (1971). Boycott view switch. Some writers now oppose SA isolation.

- Evening Post. Weekend Magazine.* 3 July, 10.
- Rutherford, Anna (1976). Time, Space and Identity in *The Blood Knot*. In Gray, Stephen ed., 151-162.
- Seymour, Hilary (1980). 'Sizwe Bansi is Dead': a study in artistic ambivalence. *Race and Class* 21 (Winter), 273-289.
- Shakespeare, William (1980). *Romeo and Juliet*. The Arden Shakespeare. London and New York: Methuen.
- Smith, Jeff. To Describe Defiance. "Review"
- Smith, Pauline (1990). *The Little Karoo*. New York: St. Martin's Press
- Solberg, Rolf (1999). *Alternative Theatre in South Africa. Talks with Prime Movers since the 1970s*. Pietermaritzburg: Haded Books.
- Solomon, Alisa (1982). 'Look at History': An Interview with Zakes Moka. *Theatre* Vol.14, No.1 (Winter), 27-31.
- Sowden, Lewis (1976). *The Kimberley Train*. Cape Town: Howard Timmins.
- Steadman, Ian (1985). The Radical Paradigm in South African Theatre Studies: A review of Theatre and the Cultural Struggle in South Africa. *Critical Arts*. Vol.4, No.1, 80-84.
- (1991). Athol Fugard. *My Children! My Africa!* and selected shorter Plays. *South African Theatre Journal*. Vol.5, No.2, 111-113.
- (1991). Theater Beyond Apartheid. *Research in African Literatures*. Vol.22, No.3, 77-90.
- Tucker, Percy (1997). *Just the Ticket!* Johannesburg. Jonathan Ball Publishers.
- Tynan, Kenneth (1963). Under the Influence. *The Observer Weekend Review*, February 24, 26.
- Vandenbroucke, Russell (1977). A Brief Chronology of the Theatre in South Africa.

- Theatre Quarterly*. Vol.7, No.28, 44-46.
- (1985). *Thruths the Hands Can Touch. The Theatre of Athol Fugard*. New York: Theatre Communications Group.
- Versfeld, Martin (1978). Pro Cui Bono. *Speak. Critical Arts Journal*. May/June, Vol.1, No.3, 10-11.
- Visser, Nicholas (1993). Drama and Politics in a State of Emergency: Athol Fugard's *My Children! My Africa!*. *Twentieth Century Literature*, Vol.39, No.4 (Winter), 486-502.
- Walder, Dennis (1977). 'Sizwe Bansi is Dead' In *The Varied Scene: Aspects of Drama Today*. Walton Hall, Milton Keynes: The Open University Press, 67-79.
- (1984a). *Modern Dramatists. Athol Fugard*. London: Macmillan Publishers Ltd.
- (1984b). 'Master Harold' ... and the boys — Fugard's atonement. *Africa Now* (January), 46-47.
- (1992). Resituating Fugard: South African Drama as Witness. *New Theatre Quarterly*. 8/32 November, 343-61
- (1993) Crossing Boundaries: The Genesis of the Township Plays. *TwentiethCentury Literature. A Scholarly and Critical Journal*. 39:4 (Winter), 409 - 422.
- (1994). South African Drama and Ideology: The case of Athol Fugard. In Boehmer, Elke, Laura Chrsiman & Kenneth Parker eds. *Altered State. Writing and South Africa*, 121-135.
- (2003). *Athol Fugard. Writers and Their Work*. Tavistock, Devon: Northcot House.
- Warner, Basil (2003). *Try for White*. *South African Theatre Journal*, Vol.17, 284-371.

- Welsh, Frank (2000). *A History of South Africa*. London: Harper Collins.
- Wertheim, Albert (1987). The Prison as theatre and the theatre as prison: Athol Fugard's *The Island*. In Redmond J. ed., 229-237.
- (1990). Ballroom Dancing, Kites and Politics: Athol Fugard's *Master Harold and the Boys*. In McGaw, William ed. *A Sense of Audience. Essays in Post-Colonial Literature*. *Span* No.30, April, 141-155.
- (2000). *The Dramatic Art of Athol Fugard. From South Africa to the World*. Bloomington & Indianapolis. Indiana University Press.
- Wicomb, Zoë (1987). *You Can't Get Lost in Cape Town*. London: Virago.
- (2000). Shame and identity: the case of the coloureds in South Africa. In Attridge, Derek & Rosemary Jolly eds., 91-107.
- Wilson, Derek (1990). Blood Knot still apposite. *The Argus*, 22 May, 4.
- Whitaker, Richard (1981). Dimoetes to Dimetos: The Evolution of a Myth. *English Studies in Africa*. Vol.24, No.2, 45-59.
- Woodrow, Mervyn Wilbur (1972). A Critical Consideration of English Plays Written in South Africa, with Special Reference to the Emergence of a Dominant Theme. *Dissertation*. University of Pretoria, 82-102.
- (1970). South African Drama in English. *English Studies In Africa*. Vol.13, No.2, 391-410.
- Worthen, W.B. (1996). Convicted reading: *The Island*, Hybridity, Performance. In Reinelt, Janelle ed. *Crucibles in Crisis: Performing Social Change*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 165-184.
- Young, B.A. (1974). Statements. Review. *Financial Times*, Wednesday, January, 23: 3.

## OTRAS FUENTES CONSULTADAS

- Abrahams, Lionell (1969). 'Black' Feeling and 'White' Thinking. *The Classic*. No.2, 43- 45.
- Akerman, Anthony (1996). *Theatre in Exile*. In Geoffrey V. Davis and Anne Fuchs eds.: 88-100.
- Ambrose Brown, James (1972). The theatre of shock. *The Cape Times*.
- Artaud, Antonin (1958). *The Theatre and its Double*. Trans. Mary Caroline Richards. New Cork: Grove press Inc.
- Barrios, Olga (2003). La trayectoria del teatro negro sudafricano desde el apartheid. *ADE Teatro*. N° 95, Abril-Junio: 76-90.
- Benson, Mary (1980). Fugard's *A Lesson from Aloes*: An Introdcution. *Theatre*. Vol. 11, No.2 (Spring), 5-6.
- (1961). South African's Play about Things as They Are. *The Times*. December 12, 5.
- Billington, Michael (1971). Boesman and Lena. Review. *Plays & Players*. 18 September, 48-49.
- Blumberg, Marcia (1991). Languages of violence: Fugard's *Boesman and Lena*. In Redmond, James ed., 239-249.
- Brook, Peter (1968). *The Empty Space*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Bryson, Emrys (1990). Play full of passion and hate. *Evening Post*. 25 September.
- Clayton, Sylvia (1967). Powerful Indictment of Racial Injustice. Review. *Daily Telegraph*. 13 June.
- Coetzee, J.M. (1990). *The Age of Iron*. Harmondsworth: Penguin Books.

- Coveney, Michael (1974). Sizwe Bansi is Dead. *The Financial Times*. 9 January.
- Crow, Brian (1992). Athol Fugard. In Bruce King ed., 150-164.
- Cushman, Robert (1974). Antigone in South Africa. *Observer*. 6 January, 24.
- Daymond, M.J., J.U.Jacobs & Margaret Lenta eds. (1984). *Momentum. On Recent South African Writing*. Pietermaritzburg: University of Natal Press.
- Davis, Geoffrey V. and Anne Fuchs eds. (1996). *Theatre and Change in South Africa*. Amsterdam: Harwood Publishers.
- Delius, Anthony (1974). Fugard takes London by storm. *Weekend Post Parade*. 18 May, 14.
- Dennehy, Peter (1984). Schools must destroy copies of Fugard play. *The Cape Times*. 20 June.
- Durbach, Errol (1984). Sophocles in South Africa: Athol Fugard's *The Island*. *Comparative Drama*. Vol.18, N0. 3, 252-264.
- (1984). Surviving in Xanadu: Athol Fugard's "Lesson from Aloes". *Ariel*. Vol. 20, No.1, 5-21.
- Elahi, Nushin (1991). Sizwe not Simply Protest. *The Citizen*. 2 April, 15.
- Fanon, Frantz (1970). *Black Skin White Masks*. Trans. Charles Lam Markmann. London: Paladin.
- Fischer, Bettina (1991). Athol Fugard's Use of Bertolt Brecht as a Source and Influence. *Verhandelings vir die graad Magister in Letterkunde*. Randse Afrikaanse Universiteit, 1-31.
- Freedman, Samuel G. (1985). 'Blood Knot' Creators Play Roles Again at Yale. *The New York Times*. October 2.
- Fugard's *Nongogo* still relevant. *Daily News*. September 25, 9.
- Gevisser, Mark (1995). Truth and Consequences in Post-Apartheid Theater. *Theater*,

- Vol. 25, No.3, 9-18.
- Goodman, Lizbeth (1999). Speaking With and Without Words – An Interview with Nomhle Nkonyeni. *Contemporary Theatre Review*. Vol.9, Part 2, 1-4.
- Green, R.J. (1968). *Teater S.A.* Vol.1, No.2 (December), 2-4.
- Gussow, Mel (1982). Athol Fugard Looks at a Master-Servant Friendship. *The New York Times*. 21 march, 4D.
- Hitchcock, Bob (1971). The double-eyed world of Athol Fugard's Lena. *Rand Daily Mail*. August 31.
- Hough, Barrie (1994). A script from home. *Cue*. July 9, 3.
- Jackman, Tony (1983). The trauma of being 'Master'. *Argus*. 30 May.
- (1985). Winston Ntshona looks at both ends of the stick. *Star*. 23 October.
- Kavanagh, Robert (1985). 'No-Man's Land' — Fugard, and the Black Intellectuals. In Kavanagh, Robert, *Theatre and Cultural struggle*, 59-83.
- (1985). *Theatre and Cultural Struggle in South Africa*. London: ZED.
- King, Bruce ed. (1992). *Post-Colonial English Drama: Commonwealth Drama since 1960*. New York: St. Martin's Press.
- Kroll, Jack (1974). The Beloved Country. *Newsweek*. December 2, 98.
- Kruger, Loren (1997). The Drama of Country and City: Tribalization, Urbanization and Theatre under Apartheid. *Journal of Southern African Studies*, 23, (December), 565-584.
- Leshoai, Bob (1965). Theatre and the Common Man in Africa. *Transition*. No.19, 44-47.
- Leshoai, Thabiso (1989). New Fugard plods on. *City Press*. 2 July, 12.
- Magapi, Sy (1959). Star Role for Girl in Chorus. Nongogo! African play with "new look stage". *The World. Johannesburg*. Saturday, May 30.



- Marks, Jonathan (1973). Interview with Fugard. *Yale/Theatre* 4 (Winter), 64-72.
- McLuckie, Craig (1993). Power, Self, and Other: The Absurd in *Boesman and Lena*. *Twentieth Century Literature*. Vol.39, No.4 (Winter), 423-429.
- Mda, Zakes (1996). Politics and the Theater: Current Trends in South Africa. In Geoffrey V. Davis and Anne Fuchs eds., 193-218.
- Metsoamere, Victor (1994). Whiff of childhood. *Sowetan*. July 28, 26.
- Munro, Margaret (2005). Some Aspects of Visual Codes in Fugard. *English in Africa*. Vol.9, No.2, 13-25.
- Nkosi, lewis (1959). Let's Vitalise the Theatre. *Contact*. 27<sup>th</sup> June, 1.
- Redmond, James (1991). *Violence in Drama*. Cambridge: C.U.P.
- Roberts, Sheila (1982). "No Lessons Learnt": Reading the Texts of Fugard's *A Lesson From Aloes* and *Master Hatrold ... and the Boys*. *English in Africa*. Vol.9, No. 2 (October), 27-33.
- Rolfes, Chloe 1983). John Kani. Prophet without honour. *Fair Lady*. May 18, 119-121.
- Steadman, Ian (1984). Alternative Politics, Alternative Performance: 1976 and Black South African Theatre. In M.J. Daymond, J.U.Jacobs & Margaret Lenta eds., 215-232.
- (1985). The Radical Paradigm in South African Theatre Studies: A Review of *Theatre and Cultural Struggle in South Africa* by Mshengu Kavanagh. *Critical Arts* Vol.4, No.1, 80-84.
- (1991). Theatre Beyond Apartheid. *Research in African Literatures*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 38-45.
- (1991). The Theatre Industry in the 1990's — Part I. *Scenaria*, Issue 128 (September), 21-24.
- Steele, Jonathan (1974). Apartheid Unmasked. *Anti-Apartheid News*. February, 10.

- Steinberg, Carol and Malcolm Purkey (1995). South African Theater in Crisis. *Theater*, Vol.25, No. 3, 24-36.
- Steiner, George (1979). Antigones. *The Twelfth Jackson Knight Memorial Lecture*.  
Delivered at the University of Exeter on 2 March.
- Thumboo, Edwin and Thiru Kandiah eds. (1995). *The Writer as Historical Witness. Studies in Commonwealth Literature*. Singapore: Singapore U.P.
- Synge. J. M. *The Collected Plays*. Harmondsworth: Penguin, 1952.
- Vandenbroucke, Russell (1977). Chiaroscuro: A Portrait of the Theatre in South Africa. *Theatre Quarterly*, Vol.7, No. 28, 46-54.
- Van Wyk, Malvern and Don MacLennan eds. (1983). *Olive Schreiner and After. Essays On Southern African Literature*. Johannesburg, London: David Philip.
- Von Staden, Heinrich (1982). Heinrich von Staden Interviews Athol Fugard. *Theatre*. Vol.14, No.1 (Winter), 41-46.
- Walker, Oliver (1961). Stark Tragedy of a Coloured Man. *The Star*. Johannesburg. September 5.
- Wertheim, Albert (1995). Witnessing Destruction and Survival in South Africa: Athol Fugard's *A Lesson from Aloes*. In Thumboo, Edwin and Thiru Kandiah eds., 559-566.
- Willett, John ed. & trans.(1992). *Brecht on the Theatre. The Development of an Aesthetic*. New York: Hill and Wang.
- Wortham, Chris (1983). A Sense of Place: Home and Homeness in the Plays of Athol Fugard. In Van Wyk, Malvern and Don MacLennan eds., 165-183.